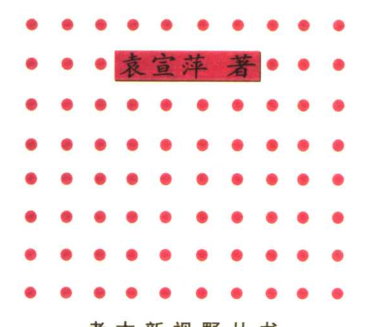
十七至十八世纪欧洲的中国风设计



袁宣萍 著

考古新视野丛书



文物出版社

考　古　新　视　野　丛　书

十七至十八世纪欧洲的中国风设计

◉ 袁宣萍　著

文物出版社

责任编辑：郑　彤
责任印制：梁秋卉

图书在版编目（CIP）数据

十七至十八世纪欧洲的中国风设计/袁宣萍著. —北京：
文物出版社，2006.5
ISBN 7-5010-1897-9

Ⅰ.1... Ⅱ.袁... Ⅲ.艺术—设计—研究—欧洲
—十七至十八世纪 Ⅳ.J150.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第 021411 号

十七至十八世纪欧洲的中国风设计

袁宣萍　著

文物出版社出版发行
（北京五四大街 29 号　100009）
http://www.wenwu.com
E-mail:web@wenwu.com
北京圣彩虹制版印刷有限公司印刷
新　华　书　店　经　销
850×1168　1/32　印张：10
2006 年 5 月第 1 版　2006 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 7-5010-1897-9/J·631　定价：28.00 元

作者简介

袁宣萍，1963年5月生，1987年浙江丝绸工学院研究生毕业，获硕士学位，研究方向为中国丝绸史。目前在浙江工业大学艺术学院从事艺术设计史的教学与研究工作。2002年9月起，在苏州大学艺术学院攻读艺术设计学博士学位，2005年11月通过博士学位论文答辩。12月获得博士学位。此为提交的博士学位论文。

商代眼形器纹饰

采自四川广汉三星堆二号祭祀坑青铜器

考古新视野丛书

郑　岩 著
《魏晋南北朝壁画墓研究》

李裕群 著
《北朝晚期石窟寺研究》

姜　波 著
《汉唐都城礼制建筑研究》

李　肖 著
《交河故城的形制布局》

施劲松 著
《长江流域青铜器研究》

孙长初 著
《中国艺术考古学初探》

[韩] 梁银景 著
《隋代佛教窟龛研究》

彭明瀚 著
《吴城文化研究》

[韩] 李正晓 著
《中国早期佛教造像研究》

闫晓君 著
《出土文献与古代司法检验史研究》

袁宣萍 著
《十七至十八世纪欧洲的中国风设计》

申云艳 著
《中国古代瓦当研究》

内容提要

16 世纪欧洲至东方的航线开辟以来,“中国贸易”兴起,中国的瓷器、家具、丝绸等艺术品大量输入欧洲,在欧洲掀起了一场波及诸多领域的中国热。17 世纪中期,由于中国明清易代的动乱,对外贸易一度停滞。以此为契机,欧洲的中国风设计兴起,并最早在陶瓷和家具中体现出来。

欧洲中国风设计的依据,一是以中国为主的东方外销艺术品,二是 17－18 世纪中国游记等著作中的插图。欧洲还对中国瓷器和漆器的制作工艺进行研究,成功地创制出自成体系的制漆与制瓷技术。在不同的国家,中国风设计的流行与表现形式有所差异。它兴起于荷兰,却在法国得到最充分的表现。此外,德国、英国、意大利、北欧、俄罗斯、波兰等国家,也不同程度地流行过中国风。

从 17 世纪后期到 18 世纪,中国风设计分别体现出巴洛克与洛可可艺术的特点,特别是与洛可可艺术水乳交融,华托、布歇、胡特、毕芒的作品是其中的代表作。18 世纪晚期,新古典主义兴起,中国风设计退出流行。在艺术风格上,中国风设计具有鲜明的特色。它主要表现在装饰艺术领域,以中国人物或中国动植物、风景为题材;在色彩配置、构图形式上,也部分地借鉴了东方艺术的特色。此外,它对园林设计也产生过不小的影响。中国风设计虽然血统混杂,不中不西,却具有独特的艺术魅力,已经成为欧洲近代艺术遗产的一部分。它见证了 17－18 世纪中国文化在欧洲的传播,对今天的艺术设计也不无启迪。

专家推荐意见

袁宣萍的博士学位论文《十七至十八世纪欧洲的中国风设计》,是一部写得很好的学术著作。它的价值在于,对东西方文化交流提出了一个新的视角,注意于17－18世纪我国手工艺所引起的西方人的兴趣,并形成一种思潮。该论文选题新颖,发掘资料丰富,较深刻地论述了文化交流的互动关系,不论在艺术设计界还是对文化史的研究,都会产生积极的影响。

该论文现已通过答辩。我主持了这次论文的答辩。答辩委员会的委员们一致给予很高的评价。

张道一

(东南大学艺术学系教授、

博士生和博士后导师)

2006年1月12日

序

17－18 世纪中外文化交流史上发生过一段插曲，就是欧洲产生了一种东方情调的装饰艺术风格，这种风格也称为“中国风格”或“中国风”。说这是一段插曲，却也持续了一百余年，它融会在巴洛克、洛可可风格之中，为欧洲上层社会奢华的生活增添了几分异国情调。然而，当时欧洲艺术家眼中的中国风景和人物是如此的奇特，它们既像中国，又不是中国；他们既有中国人的温文而雅，又透露出西方贵族的矫揉造作。实际上，这是 15 世纪以来欧洲人想象的东方、想象的中国，而且是一个无比富庶和美好的中国，其中又掺杂着对印度和日本的印象。

为什么欧洲在这个时期忽然对东方大感兴趣呢？因为 17－18 世纪的欧洲，开始盛行巴洛克，继而盛行洛可可这样的矫饰之风。而此时正逢中国的明末清初，中国出口的陶瓷、刺绣、漆器、木家具等，装饰风格偏重华丽、繁缛、精巧，工艺技术也有了长足的进步。这些手工艺品所展现出异国情调的矫揉造作倾向，恰好迎合了欧洲贵族的口味。当然，欧洲本土的艺术家和工艺匠师不可能深入地了解中国的风土人情，在商品生产中又要考虑欧洲人的喜好，必然创作出不洋不中的奇特样式。

中国美术史、设计史几乎没有写到这段历史，显然是因为这事儿发生在欧洲。但中国风的形成和发展，与中国外销艺术品在欧洲的畅销、中国独特的造园艺术在欧洲的声誉鹊起有着千丝万缕

的联系，否则，傲慢的欧洲人怎么会对中国有如此美好的印象？还原这段历史就是一种价值。如果说，外国学者是从欧洲来看中国风，那么我们可以从中国来看中国风，两者的互补会使这段历史的面貌更加清晰。

英国著名历史学家阿诺德·汤因比在《历史研究》序言中谈道："我始终是脚踩着现在和过去两只船。在这本《历史研究》的修订插图本中，我同样是两者兼顾，既回顾过去，又展望未来。因为当你研究现在和过去的时候，对未来不可能视而不见，倘若这是可能的话，那反而荒唐可笑了。"诚如汤因比所言，历史和现代、未来是一脉相承的。欧洲的中国风虽然在19世纪日渐衰落，但中国和东方装饰风格在世界艺术设计舞台上的重要地位已经得到确认，并时不时地出现在西方的设计中。如20世纪早期的装饰艺术运动时期的建筑装饰、现代欧美仿建的苏州园林，服装设计更是出现东方风格的周期流行……这些都是中国风的延续和拓展。可见，研究17－18世纪欧洲的中国风设计，让中国人看清楚这段历史的真实面貌，具有重要的现实意义。

袁宣萍为研究这一课题倾注了大量的心血。在写作这篇博士论文时，她曾因史料冗繁、头绪过多而难以下笔，不得不在史料的类比、图片的梳理、外文资料的翻译上做了大量的前期工作。经过两年多的努力，才终于成文。评审专家和答辩委员会对这篇论文给予了较高的评价。现在，论文经过补充、整理得以出版，使更多的人来分享这一成果，自然可喜可贺。然而，书中毕竟还有功力未到之处，如果能进行中外文化内涵的深层比较，或许会进一步提高这本书的学术层次。在袁宣萍的著作即将付梓之际，写了如上文字，以为序言。

诸葛铠

2006年1月于苏州金鸡湖左岸

目　录

序 …… 1

绪　论 …… 1
第一章　东西方相遇 …… 18
　第一节　记忆中的神秘国度 …… 18
　第二节　对华贸易的黄金时代 …… 28
　第三节　踏上神奇的国土 …… 39
第二章　吸收华风的再创造 …… 51
　第一节　从收藏到中国风设计 …… 52
　第二节　模仿东方外销艺术品 …… 59
　第三节　借鉴东方游记中的图像 …… 77
　第四节　技术解读——漆与瓷的再发明 …… 87
第三章　汇入时代的主流 …… 94
　第一节　神秘辉煌的巴洛克中国风 …… 94
　第二节　轻灵逸乐的洛可可中国风 …… 108
　第三节　理性与浪漫并存的晚期中国风 …… 122
第四章　多样化的集合体 …… 135
　第一节　法国中国风设计的特征 …… 135
　第二节　德国中国风设计的特征 …… 145

第三节　英国中国风设计的特征 …………………………… 155
第四节　其他国家的中国风设计 …………………………… 166
第五章　中西合璧的吸引力 ………………………………… 177
第一节　中国风设计的题材特点 …………………………… 177
第二节　中国风设计的形式特点 …………………………… 206
第六章　中国风设计的衰落及其评价 ……………………… 214
第一节　中国风设计的衰落及其原因 ……………………… 214
第二节　对中国艺术设计的再认识 ………………………… 223
第三节　融入传统的中国风设计 …………………………… 227
第四节　对中国风设计的评价 ……………………………… 234
结　语 ………………………………………………………… 239

附录一:17－18世纪中国风设计在欧洲的遗存与收藏 ……… 249
附录二:图片索引 …………………………………………… 273

参考文献 ……………………………………………………… 300

致　谢 ………………………………………………………… 307

绪 论

一、时代的侧影

近年来，随着中国综合实力和国际地位的不断提高，世界特别是西方再一次将视线聚焦在中国，以复杂的心态关注着21世纪中国的重新崛起。这一切让我们联想到中国的17－18世纪。在清代康乾盛世，中国的经济总量占世界第一位，中国的人口占世界三分之一，中国掌握着瓷器、茶叶、生丝等国际市场最重要商品的支配权[①]。欧洲各东印度公司的商船从广州港起运大宗商品，运往里斯本、阿姆斯特丹、普利茅斯、伦敦等欧洲港口，中国的文化、艺术向欧洲传播，在很多领域都对西方产生了较大影响。19世纪的两次鸦片战争是中国历史的转折点，中国从此开始了屈辱的历史。此后洋货涌进国内市场，西方的文化与艺术反过来向中国传播。

当我们回顾这段历史的时候，深切地体会到，近代以来，中国与欧洲这两个完全不同的文明之间的交流与对话，充满了惊奇、误解、冲突、反省和再认识，这一过程至今仍在继续。也许，我们今天所处的时代已经提供了这样的一种机遇，当殖民者的炮火不再时时威胁国家的安危，当亡国灭族的焦虑感不再煎熬我们的心灵，我们能够用一种从容的心态和平视的眼光，来审视大航海时代以来

---

① 《学习时报》编辑部：《落日的辉煌——17－18世纪全球变局中的"康乾盛世"》，《学习时报》2000年6月19日。

双方的交往与恩怨。进入19世纪以后，西方文化逐渐占据了强势地位，并深刻地影响到中国的近代历史进程，但在此前的17－18世纪，中国文化却被欧洲所推崇，在欧洲近代社会发展过程中也起到过较大影响。近年来有关“中国文化在欧洲”或“中学西被”的讨论，反映了学术界对这一问题的新认识。21世纪，在中国作为一个大国活跃在国际舞台的背景下，我们不但要了解中国自己的文化，也需要了解“中国”与“中国文化”在西方视野中的变迁。因此，换一个角度，试着以西方的视角来看自己，对判断中国文化的特征、地位以及在未来的走向是很有帮助的。

诚然，文化的概念太大，但总体来说可以分为两大部分，即制度文化和非制度文化，或者说是制度层面的文化和器物层面的文化。中国接受西方文化，首先接受的是器物层面的非制度文化，而坚守自己的制度传统，或曰“中体西用”。然而，用西方的“坚船利炮”武装起来的北洋舰队，却在甲午战争中全军覆没。于是，中国不但向西方学习科学与技术，也向西方学习近代社会制度，最终演绎出走向共和的波澜壮阔的百年近代史。同样，西方接受中国文化，也首先是从大量输入中国外销商品开始的，逐渐引发对中国制度文化的兴趣。欧洲（特别是法国）曾一度被中国的“开明君主制度”所吸引，但很快认识到，这条道路是走不通的，法国最终走向资产阶级革命，大革命的爆发就是历史做出的选择。因此，中国制度文化对西方的影响是有限而短暂的。尽管如此，中国制度文化在欧洲近代民族国家的形成过程中，在欧洲从君主专制制度走向资产阶级革命的过程中仍然起到了一定的参照作用。

相比较于制度文化，非制度文化的商品贸易和由此引起的对欧洲艺术设计的影响就更大了，流行范围也广得多。在欧洲，瓷器、丝绸、漆家具、壁纸等中国外销艺术品，受到从宫廷到市民各阶层的竞相追逐，并影响到欧洲艺术设计的各个领域。更重要的是，非制度文化有时候会促进制度文化的变革。18世纪欧洲已经积累

起相当数量的财富，其中相当一部分来源于不断拓展的东方贸易①。18 世纪英国的乔治时代②，即使在偏僻的乡村杂货店中，也能买到东方缎带等一些时髦的奢侈品。中产阶级日益增长的财富导致了需求的大幅度增加，必然要求生产出更多的产品来满足市场的需要。与法国大革命的突然爆发不同，这一切的发生是缓慢的，它潜移默化地然而却是根本性地改变着整个社会，并最终导致了英国的工业革命。从这个角度我们便不难理解，为什么工业革命会在纺织、陶瓷等行业中率先展开。

所谓的中国风设计，就是在这样的历史背景下产生的。

欧洲与中国的交往有着时空上的巨大差距。所谓“时”，是指当时欧洲和中国处于很不相同的历史发展阶段。17 - 18 世纪，欧洲正处于民族国家形成、资产阶级力量崛起、东方贸易和工业革命将整个世界初步纳入一体化轨道的重要关口；而在中国，1644 年，满清王朝在全国刚刚建立起新的统治，封建王权被重新强化，中国正处于资本主义萌芽被重重压抑的时代。欧洲已经张开臂膀想要占有整个世界，而中国却对天朝帝国以外的世界没有任何兴趣。所谓“空”，是指中国与欧洲隔着重重大洋，在海上交通必须依赖帆船与季风的时代，往往要经过数月的海上漂泊才能抵达。风浪、海盗等使航行充满了不确定性，因此除了东印度公司的商人和向中国传播福音的传教士外，真正踏上中国土地的欧洲人并不多。前者基本上被限制在广州口岸指定的活动圈内，而后者被允许进入内地的也人数有限。所以，中国文化向欧洲传播的任务，基本上是

---

① 托马斯·曼《英国得自对外贸易的财富》(1630 年)：“我们应该尊重和珍惜我们在偏僻或遥远国家里经营过的那些贸易，因为除了由此而促进了航运业和增大了海员人数之外，从那里往返运输的货物对帝国大有好处，远比我们附近的贸易有益得多。”罗伯特·E·勒纳等著：《西方文明史》第 531 页。

② 从 1714 年到 1830 年，英国的汉诺威王朝一共有 4 位国王称为乔治，因此也将 18 世纪英国的黄金时代称为乔治时代。

由小规模的商人和传教士来承担的。东印度公司的贸易船将大量中国外销艺术品运往欧洲，这些艺术品上的中国人物、风景、动植物纹样等，便成为欧洲民众了解中国、感知中国文化的主要渠道和方式。事实上，他们从外销艺术品上看到的中国，与现实中国有着很大的差距。

综上所述，以 17－18 世纪的大航海时代为背景，探讨中国文化对欧洲的影响是一个世界性的课题。近年来，国内有不少研究成果介入这一领域，并且成就斐然。而我的论文，实际上是这一大课题之下的一个子课题，选择的是 17－18 世纪中西方交流的时代大背景下的一个侧影，即在非制度的器物文化层面，探索中国外销艺术品对欧洲艺术设计产生的影响、中国风设计的特征以及它们在西方艺术史上的地位等等。为了便于下面的叙述，我想应该首先对"中国风设计"、"外销艺术品"、"中国贸易"，以及叙述中常要提到的"欧洲"、"西方"、"东方"等概念加以厘定，以免引起混乱。

二、中国风设计及相关概念

1、中国风设计

中国风设计，也叫"中国风格"、"中国情趣"、"东方情趣"等，法语称为"*Chinoiserie*"，这一称呼目前已成为国际上通用的学术名词。打开最新 2004 年版《不列颠百科全书》，其中的"中国风格"是这样写的[①]：

"中国风格（*Chinoiserie*）：指 17－18 世纪流行于室内、家具、陶瓷、纺织品和园林设计领域的一种西方风格，是欧洲对中国风格的想象性诠释。在 17 世纪最初的一二十年里，英国、意大利及其他

① 根据原版《不列颠百科全书》（2004 年 CD 版）的 *Chinoiseire* 条翻译而成。

国家的工匠们开始自由仿效从中国进口的橱柜、瓷器与刺绣品上的装饰式样。最早出现中国风格的是 1670－1671 年路易・勒弗为路易十四在凡尔赛宫建造的特里农宫的室内设计。这股风潮迅速蔓延，特别在德国，几乎没有哪个王宫府邸在建成时没有一个中国房间（如符腾堡的路德维希堡宫）。中国风格大多与巴洛克或洛可可风格融合在一起，其特征是大面积的贴金与髹漆，大量应用蓝白两色（如代尔夫特陶器），不对称的形式，不用传统的焦点透视，采用东方的纹样与主题。这种轻盈、不对称以及题材变化多样的特征也在同时期的纯艺术中体现出来，如在法国画家安东尼・华托以及弗朗西斯・布歇的绘画中。

对这种风尚的向往导致了大型不规则园林的诞生。宝塔与凉亭在 18 世纪的欧洲园林中随处可见。在英国，将欧洲对中国哲学观念的理解与英国关于崇高、浪漫与‘自然’的观念结合在一起，产生了‘英国式’或曰‘英中式’花园。威廉・坦普尔爵士与后来的威廉・钱伯斯爵士在欧洲大陆产生了较大的影响。19 世纪中国风格逐渐消失……20 世纪 30 年代，在室内设计领域曾再度流行。”

日本 20 世纪 80 年代出版的《新潮世界美术辞典》也对“中国风格”有如下定义①：

“中国风格（*Chinoiserie*）：指西方人在远东特别是中国文物上寻求启迪和表现源泉的艺术倾向，以及由此产生的作品。又称‘中国样式’和‘中国趣味’。美术方面，多为在装饰主题上出现中国式的人物和情节。欧洲古代末期以后，虽然已经出现了这种倾向，但在近代随着欧洲人大航海时代的到来、中国和远东文物的急剧增多而变得更为显著。17 世纪后期到 18 世纪后期，它在欧洲的家

① 根据《新潮世界美术辞典》（新潮社，东京，1985）“中国风格”条翻译而成，翻译时参考了刘晓路《世界美术中的中国与日本美术》（广西美术出版社 2001 年版第 196 页）对同一词条的翻译。

具、陶瓷、织物、版画中屡屡登场，对于增加洛可可装饰体系的丰富性有着不可替代的作用。在建筑上，继凡尔赛宫园林的特里农瓷宫（1670－1671年）后，各国的宫殿和离宫的园林中盛行中国风格的塔和亭子，并且它还作为流行于18世纪的英国园林的一部分而普及。在绘画上，它由于法国画家华托、胡特（？－1759年）特别是布歇的推崇而更受人欢迎。在家具上，英国的奇彭代尔样式显而易见，日本的漆工也混在建筑的壁板装饰和家具的一部分上流行。蓝色的代尔夫特陶器虽为中国青花瓷的模仿……日本的制品，如柿右卫门的瓷器，作为其组成部分也获高度评价。由于新古典主义的登场，中国风格的流行渐趋低潮，但作为异国情调的代表而残存。”

如果我们比较两部书对同一概念的表述，发现它们之间有着微妙的区别。前者认为，“中国风格”是17－18世纪在室内、家具、陶器和园林设计中流行的一种西方艺术风格，是由模仿中国外销艺术品而产生的；而后者认为，中国风格是西方人在远东特别是中国物品上寻求启迪和表现源泉的艺术倾向以及由此而产生的作品。但我们据此可以大致得出“中国风格”这一概念的基本含义：

（1）盛行于17－18世纪的欧洲，是由欧洲人创造的一种艺术风格；

（2）主要表现在装饰艺术领域，在建筑、绘画、园林上也有所体现；

（3）受到从中国进口的橱柜、瓷器和刺绣等外销艺术品的影响。

由于“中国风格”主要体现在艺术设计领域，而且本书也以这一领域为主要考察范围，因此我将这类风格的设计称为“中国风设计”，以区别于其他领域（如文学、戏剧）中出现的“中国风格”。

2、中国外销艺术品

中国风设计的出现与中国外销艺术品密切相关。中国外销艺术品，英文称为“Chinese Export Art”，或“Chinese Export De-

sign”，泛指 17－19 世纪由中国制作并向欧洲和北美市场输出的一切与视觉艺术有关的产品，包括外销画、丝织品、刺绣、瓷器、壁纸、家具、金属器物和其他带有设计性质的物品。与国内同类产品不同的是，这些物品是由中国的生产作坊专门为欧洲市场制作的，即专门用于外销，一般很少用于国内市场。其装饰风格强调所谓的“中国情趣”，多以中国人物风俗与山水景物为主题，刻意迎合欧洲市场对异国情调的爱好，或直接采用欧洲客户提供的样本。中国外销艺术品对欧洲“中国风设计”的兴起和流行起到了推波助澜的作用。

3、东方贸易与中国贸易

与中国外销艺术品紧密相关的一个词汇是“中国贸易”，英文称为“the China Trade”，这又是一个容易混淆的概念。“中国贸易”的涵义很广，但在论述 17－18 世纪中国与欧洲经济与文化交流的上下文中，“中国贸易”特指这一时期以东印度公司为代表的西方商业集团在中国官方指定的港口城市——广州进行的大规模贸易，并将采购到的茶叶、黄金、瓷器、丝绸、漆家具、壁纸等中国商品运到欧洲与北美销售的活动。16 世纪前期，葡萄牙人首先来到中国，以澳门为据点与中国开展贸易。1565 年，西班牙也与中国建立了贸易关系。17 世纪，荷兰在中国贸易中扮演了重要角色，被称为“海上马车夫”。而从 17 世纪后期起，英国和法国的船只也开始出现在中国海上。到 18 世纪，英国已在中国贸易中占据了主要地位。与此同时，普鲁士德国、北欧的丹麦和瑞典也加入到中国贸易的行列中来。18 世纪晚期起，大洋彼岸的美国也以后来者的身份，直接与中国开始了双边贸易往来[①]。如果将范围扩大到日本、印度和东南亚，则称为“东方贸易”，“中国贸易”是东方贸易中的重要组

---

① 乔纳森·戈尔茨坦：《费城与中国贸易，1682－1846 年》，见《中外关系史译丛》第 4 辑，上海，上海译文出版社，1988 年。

成部分。因为当时海上贸易凭借的是大帆船，必须依赖印度洋或太平洋的季风，这对采购时间、采购地点和返航时间都有一定限制，所以又称"帆船贸易"。因此，"中国贸易"有着某种约定俗成的含义，而不是泛指与中国的一切贸易。鸦片战争后，五口通商，大量洋货倾销内地，而中国出口的外销艺术品却锐减，其贸易性质与17－18世纪相比，有了很大的不同。一般来说，鸦片战争之后的中国与西方（包括美国）之间的贸易，不在本书的讨论范围之内。

4、西方、欧洲与东方

"西方"或"欧洲"的概念也有厘清的必要。本论文叙述中的西方或欧洲，不仅是一个地理上的概念，更是一个经济和文化上的概念，主要指17－18世纪卷入"中国贸易"并在本土出现"中国热"的国家，包括葡萄牙、西班牙、荷兰、英国、法国、德国、奥地利、意大利、瑞典、丹麦、波兰、俄罗斯等。因为本书的主题是"17－18世纪欧洲的中国风设计"，所以，不讨论19世纪的美中贸易，以及在美国出现的中国风设计，也不讨论当时中国与欧洲在纯艺术与哲学、音乐、文学等方面的文化交流。

最后还必须对"东方"做出解释。东方即英文的"Oriental"，也是欧洲文字语言中一个含义模糊的词汇。在艺术史上，东方泛指中国、日本、印度、东南亚、中东、近东的土耳其等众多国家，有时候甚至还包括埃及。在本书讨论的范围内，东方主要指中国、日本和印度，有时也包括东南亚，但不包括土耳其与埃及，虽然这两个国家分别在中国风设计兴起之前与衰落以后，也影响过欧洲的艺术设计，而且也被欧洲称为"东方"。

三、国内外已有的研究成果

17－18世纪欧洲的"中国热"，是近代欧洲社会发展过程中一

个不可忽视的文化现象,中国风设计则是其中重要的表现形式。在前面的论述中已经谈到,本文讨论的不是一个新课题,中外学者在这一领域已经作过不少研究,现将与本文相关领域的研究现状介绍如下:

1、直接相关的研究成果

在欧洲,以霍纳尔(Hugh Honour)、奥立弗(Oliver Impey)、嘉丽(Madeleine Jarry)和雅各布森(Dawn Jacobson)的四部著作为代表。其中霍纳尔的《中国风格》,副标题为"the Vision of Cathay(中国的幻象)",是西方在这一研究领域较早的一部学术专著,1961 年由 John Murray Ltd. 出版于伦敦,1973 年由 Charles Scriber's Sons 公司在纽约再版。霍纳尔将"中国风格"按其发展进程分为巴洛克时期、洛可可时期以及"中国风格"的晚期表现形式几部分,并将园林设计中出现的中国影响,即所谓"英中式花园"专列一章。霍纳尔的研究让我们看到了欧洲的中国风设计在不同时期的表现,并且通过中国风设计,分析了欧洲人眼里的中国形象及其变迁。

奥立弗的《中国风格》,是继霍纳尔之后西方在这一领域的又一力作,1976 年由纽约 Charles Scriber's Sons 公司出版,副标题为"东方风格对西方艺术与装饰的影响"。作者将全书分为两个部分,第一部分为"东西方相遇",简要地阐述了东西方交流的历史,即交代东方贸易开辟、东方商品输入欧洲的历史背景。第二部分为"中国风格",对纺织品、绘画与雕刻、瓷器、漆家具、英中式花园、建筑、室内、金属制品等不同领域内出现的中国风设计,分门别类地加以介绍。奥立弗的论述,让我们对不同设计门类"中国风格"的表现形式有了较为清晰的了解。此外,嘉丽的《中国风格》以"欧洲 17-18 世纪装饰艺术的中国影响"为副标题,1981 年由 The Vendome Press 在纽约出版。嘉丽的研究以装饰艺术领域为主,不涉及建筑、园林与室内设计,在叙述上也分门别类,分为纺织品与

壁纸、瓷器、家具、陈设品等四个方面，对各国出现的中国风设计作品作了阐述，提供了大量的第一手资料。

雅各布森的《中国风格》1993 年由 Phaidon 公司在伦敦出版，是西方近年来有关“中国风格”的重要研究成果。雅格布森的专著与霍纳尔一样，也基本上按时间进程来写，分为中国外销艺术品输入、欧洲各国的洛可可中国风、18 世纪的英中式园林、19 世纪中国风向美国的传播以及 20 世纪的中国风等几个部分，对不同阶段欧洲出现的中国风设计作了介绍。此外，最近由 Alain Gruber 主编的《装饰艺术的历史——欧洲的古典主义与巴洛克风格》(Abbeville Press，1996 年)，也专列一章，以“*Chinoiseire*”为题，论述欧洲 17 - 18 世纪装饰艺术中出现的中国风格，由 Alain Gruber 本人亲自执笔。

除综合研究外，有些西方学者将注意力集中在某一领域内。如 Eleanor von Erdberg 的《欧洲园林建筑中的中国影响》(初版于 1936 年，1985 年于纽约再版)，是研究中国风格对欧洲园林建筑影响的最早的一本专著。Patrick Conner 撰写的《在西方的东方建筑》(1979 年)，论述中国、日本与印度文化对西方建筑的影响，谈到了中国与 18 世纪英中式园林的关系。希雷恩的《中国与 18 世纪的欧洲园林》(1990 年出版)一书，也对 17 - 18 世纪建筑与园林设计中出现的中国风格作了研究。

在室内、瓷器、家具与纺织品等装饰艺术领域，虽然在我的搜索范围内尚未见到专门论述中国风设计的专著，但在论及 17 - 18 世纪某一领域的装饰艺术时，都会将中国风设计作为一种特殊风格加以讨论。如讨论荷兰代尔夫特陶瓷时，不能不提到其中的“中国风格”。其他欧洲各国的陶瓷美术史也一样，都不能回避这一段历史。如 2000 年美国西雅图博物馆编撰的《瓷器的故事》，有一章专门论述欧洲瓷器的“中国风格”。嘉丽除了综合性的《中国风格》一书外，对欧洲 17 - 18 世纪的壁毯与纺织品中的中国影响也有研

究成果问世。在室内设计领域，John Whitehead 的《18 世纪的法国室内设计》(1992 年出版)，虽然没有专列一章，但也涉及“中国风格”。该书最近已有中文版问世。遗憾的是，由于条件的限制，这一领域内还有很多专著，特别是德语、荷兰语、意大利语的研究成果至今无缘拜读。

此外，英国学者苏立文的《东西方美术的交流》也是必须提到的一部力作(已出陈瑞林译中文版，江苏美术出版社，1998 年)。虽然该书以绘画而不是艺术设计为研究重点，但我们仍能从中得到有益的启示。

相对于西方研究成果的丰富，目前国内在这一领域所取得的中文成果相当少。检索后发现，对 17－18 世纪欧洲艺术设计中出现的“中国风格”，一般在以下两个方面有所涉及：

一是在中西方文化交流领域的相关论著中提到中国风，即中国学者关于“中学西被”的讨论。例如许明龙的《欧洲 18 世纪“中国热”》(山西教育出版社，1999 年)，讨论 18 世纪欧洲出现的“中国热”现象，以及中国文化对欧洲各方面的影响，书中对“中国情趣”加以介绍。近年来，严建强的《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》(中国美术学院出版社，2002 年)，以 18 世纪中国文化在西欧的传播为背景，讨论法国、英国、德国社会对中国文化的反应，实际上是以中国社会发展为参照物，阐述了在迈向现代社会的进程中，英国、法国、德国所选择的不同道路和殊途同归，书中有部分章节讨论了欧洲艺术设计中的中国风，对本人的写作思路有很大启发，其他学者的研究成果还有一些，但总体来说，只是把中国风设计当作“中国热”的一种表现形式展开讨论，因此，就中国风设计本身来说，中国学者的研究还是很不够的。

二是在谈到 17－18 世纪欧洲美术的相关论著中谈到“中国风格”，如清华大学的陈志华在《外国造园艺术》(河南科学技术出版社，2001 年)一书，对 18 世纪英国兴起的英中式园林以及其中的中

国影响作了探讨。由袁宝林主编的《欧洲美术——从洛可可到浪漫主义》(中国人民大学出版社,2004 年),专列一章“欧洲近代美术中的东方情调”,论述了 17－18 世纪欧洲美术中的中国影响,但篇幅有限,对艺术设计没有更多地展开。迄今为止,我们尚未见到研究 17－18 世纪欧洲的中国风设计的中文专著。

2、间接相关的研究成果

由于中国风设计发生在 17－18 世纪中欧贸易与文化交流的大背景之下,因此要讨论中国风设计,必然涉及更为广阔的研究领域。对本书来说,以下两个方面的研究成果非常重要:

首先是 17－18 世纪的中国贸易与中国外销艺术品研究。由于明清中国外销艺术品基本都保存在欧美各博物馆,所以,国外在这方面的相关研究开展得较早。综合论述中国外销艺术品的杰作,主要有 Carl L. Crossman 的《中国贸易——外销画、家具、银器及其他》(美国普林斯顿 PYNE 出版社,1972 年)。书中论述 17－19 世纪中国向西方输出的外销画与玻璃画、中国制作的外销家具、漆器、雕刻品、扇子、银器等金属制品以及丝绸、壁纸等,但重点论述的是外销画,而且外销瓷不在此书的讨论范围之内。Margaret Jourdain 与 R. Soame Jenyns 合著的《18 世纪中国外销艺术品》(1951 年在伦敦首次出版,此后在伦敦与纽约两地不断重版),主要论述了漆家具、纸本绘画、玻璃画、瓷器、象牙雕刻与镶嵌类作品、丝绸等中国外销艺术品的类别与特点。还有一些是展览图录性质的专著,如 Patrick Conner 的《中国贸易,1600－1860》(1986 年出版),这是为配合英国布赖顿王宫与艺术博物馆中国外销艺术品展览而出的专著。此外,David S. Howard 的《三城传说——中英贸易三百年》,论述 17 世纪以来英中贸易及中国外销艺术品,同时也是伦敦索斯比公司举办的中国外销艺术品展览的图录。收藏中国外销艺术品较多的西方博物馆,如英国维多利亚与阿尔伯特博物馆、美国皮博迪埃塞克斯博物馆(Peabody Essex Museum)等,也有

对馆藏中国外销艺术品文物的介绍性图书出版,如《维多利亚和阿尔伯特博物馆藏中国外销艺术品与设计》(伦敦,1987 年)等。

在中国外销艺术品中,数量最大、最吸引人的当属瓷器。对中国外销瓷的研究,一直以来受到国内外学者的关注。国外在中国外销瓷研究领域的成果比较多,如 Clare le Corbeiller 的《中国外销瓷·交流模式》(纽约,1974 年),Lunsingh Scheurleer. D. F 的《中国外销瓷》(纽约,1974 年),哈里·加纳(Harry Garner)的《东方青花瓷》(中文版已由上海人民美术出版社出版,1992 年)等等。这些专著以研究 17-18 世纪中国与欧洲之间的商品贸易为重点,收入了许多第一手资料,包括大量图片,这对本论文的写作在资料上有极大的帮助。

中文专著方面,相关的研究成果大多集中在外销瓷上。国内"外销瓷"的研究范围较广,在时间上包括唐宋元的古外销瓷,在地域上包括向中近东、东南亚与日本出口的瓷器。关于 17-18 世纪出口欧洲的中国外销瓷,早期如夏鼐的"瑞典所藏的中国外销瓷"(《文物》1981 年第 5 期),朱杰勤的"17-18 世纪华瓷传入欧洲的经过及其相互影响"(《中外关系史论文集》,河南人民出版社,1985 年)等文,都是中国外销瓷研究的成果。近年来不少国内学者将目光瞄准了中国明清外销瓷,相关论文也正在不断增加。在北京、广东、香港、浙江、江西等地,均有一些学者研究外销瓷,虽然在研究视角上与国外学者有所不同。随着国内收藏市场上明清官窑瓷器的日益稀缺,过去不那么被人看重的流落在西方的外销瓷的地位,正在不断上升。

除外销瓷外,近年来外销画也开始引起人们的注意,如中山大学历史系、广州博物馆编的《西方人眼中的中国情调》,对伊凡·威廉斯捐赠的 19 世纪广州外销通草纸水彩画作了研究。在家具领域,方海的《中国家具传入西方简史》(《国际汉学》第七辑,大象出版社,2002 年),对中国漆家具、竹藤家具与硬木家具传入西方的历

史作了概述。笔者以写作此书为契机，也分别就中国外销艺术品中的丝绸与壁纸作了探讨(《东方贸易与外销丝绸》，《丝绸》2001年第6期；《盛极一时的中国外销壁纸》，《包装世界》2005年第3期)。但与外销瓷相比，其他外销艺术品的研究成果至今仍然很少。

其次是对17－18世纪西方人眼里的中国形象及其变迁的研究。在近代世界史上，17－18世纪中国与欧洲的关系具有十分重要的意义。中国人如何看西方以及西方人眼中的中国，是前述"西学东渐"与"中学西被"讨论中的重要内容。无论是中国还是欧洲，对不同文明的认识与理解肯定有一个过程，因此，从各自眼中看到的对方形象与现实之间有一定差距是正常的。重要的是，差距的大小以及引起误解的原因值得我们探讨。在本书中，我更多关注的是西方人眼中的中国形象及其变迁。这方面的研究成果有赫德逊(G. F. Hudson)著《欧洲与中国》(1931年首版于伦敦，1961年再版于美国波士顿，1995年中文版由中华书局出版)，马弗雷克著《中国——欧洲的楷模》(美国德克萨斯，1946年)，利奇温著、朱杰勤译《18世纪中国与欧洲的接触》(商务印务馆，1991年)，梅耶斯(Myers, Henry. A.)著《西方人眼中的中国与远东》(香港亚洲研究中心，1982－1984年)，托马斯·李主编的《中国与欧洲：16－18世纪的形象和影响》(香港，1991年)，劳端纳著《16－18世纪欧洲人眼中的亚洲》(美国芝加哥，1991年)等等。苏立文在《东西方美术的交流》中，探讨了欧洲人对中国绘画、书法等视觉艺术的认识。

在中文成果方面，忻剑飞著《世界的中国观》、许明龙著《18世纪欧洲"中国热"》、严建强著《18世纪中国文化在西欧的传播及其反应》，分别探讨了欧洲人眼中的中国形象，以及变迁的原因。黄时鉴主编的《东西交流论谭》、中国中外关系史学会编的《中西初识》、大象出版社出版的《国际汉学》等书刊，也刊登过国内学者这方面的论文。此外，陈伟、杉木主编的《东方美学对西方的影响》丛书，也从美学的角度探讨了西方视野中的中国艺术。

四、本文的研究角度

在当前“中学西被”这一研究领域里，我国学者大多数着眼于西方汉学的兴起、中国的哲学和文学对西方的影响等重大课题，即使涉及“中国风格”，也是作为“中国热”的典型社会现象提到，很少从艺术史的角度，对中国风格本身，包括产生的时代背景、表现形式与特征、发展过程及其意义等进行挖掘。这不但与中国文化当时对欧洲艺术设计领域的巨大影响不相称，也与西方学者在这一方向上取得的成果不对等。

造成以上情况的原因可能有二：一方面，“中国文化在欧洲”的研究近年才逐渐热起来，而艺术设计史领域对中国外销艺术品以及其对近代西方设计的影响，长期以来关注不够。另一方面，研究资料的缺乏恐怕是中国学者介入的最大困难。由于这一课题常常以欧洲为主线展开，无论是文献资料还是实物资料，都集中在欧美的档案馆、博物馆和图书馆中。文献资料所涉及的语言包括拉丁语、葡萄牙语、西班牙语、荷兰语、法语、英语、德语和意大利语等，且非常分散，有关中国外销艺术品和欧洲中国风设计品的收藏，也分散在欧洲各国和美国的博物馆中，这些都对中国学者的研究造成了极大困难。

但近二十年来，由于中国的对外开放，中国学者有机会到西方国家的主要图书馆、档案馆中寻找资料，到博物馆中去观看实物，部分重要的西文原始材料和近人研究成果也陆续有出版，使我们的研究条件与过去相比，有了很大改善。另外，随着中国在国际上政治与经济地位的提升，汉学等相关学科有了进一步发展，与中国外销艺术品有关的展览也开始在国内举办，中外学者的交流也有所增加，这些都为我们参与这一方向的研究提供了条件。

笔者选择这一课题，是希望在综合分析这些资料的基础上，在某些方面提出自己的见解。因此，本书对不同时期出现的各类中国风设计未作详细描述，而是围绕中国风设计的特征展开。首先，中国与欧洲的交往历史、16世纪以来的东方贸易、中国文化向欧洲的传播等，是中国风设计之所以产生的时代背景。其次，中国与日本、印度等东方国家输出的外销艺术品，无论是表面的装饰还是与工艺相关的品质特征，都是中国风设计模仿与创作的依据。第三，从巴洛克时期到新古典主义的兴起，艺术风格的发展使得中国风设计具有鲜明的时代特性。第四，以法国、德国、英国及其他国家为例，阐述中国风设计的地域特性，并分析这种差异的原因。第五，从题材、形式（色彩、构图）入手，分析中国风设计的艺术特征。第六，讨论中国风设计的衰落及其原因、欧洲对中国风设计的认识进程、中国风设计的后期表现以及对其的评价。最后，书中对中国风设计的性质特征与意义进行概括与总结。在附录中，笔者还对目前中国风设计的主要遗存、收藏情况以及相关文献作了初步整理，作为研究的资料依据。

香港因为地域的关系，曾经举办过多次中国外销艺术品展览，如1989年比利时布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆在香港艺术馆举办的《中国外销瓷展》、1997年在香港艺术馆举办的《从北京到凡尔赛——中法美术交流展》、1996年香港艺术馆与美国皮博迪艾塞克斯博物馆联合举办的《珠江风貌——澳门、广州及香港展》、2002年香港大学美术博物馆举办的《海外遗珍——中国外销品的风貌展》以及2005年在香港艺术馆举办的《法国人眼中的中国》画展等。近年来，随着中国经济实力的增长，很多国外博物馆的中国外销瓷开始回到它的故乡——中国内地进行展览，相关研讨会也开始举办。如2005年8－9月，北京故宫博物院与上海博物馆举办了中法文化年活动之一的《太阳王路易十四——法国凡尔赛宫珍藏展》，同年稍后，《世纪典藏情归华夏——瑞典藏中国陶瓷展》、《上海博

物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器展》也分别在北京故宫博物院和上海博物馆开幕。这三场展览将不少人的目光都集中到以大航海为背景的东西文化相遇的17－18世纪。种种迹象表明，17－18世纪中国外销艺术品正在吸引越来越多的国内学者的关注。

赫德逊在《欧洲与中国》中说："在19世纪以前，亚洲对欧洲的影响要比欧洲对亚洲的影响深刻得多。"他认为，欧洲历史上的两次剧烈变革，导致了欧洲对其他文化的大量吸收。第一个时期是罗马晚期，欧洲从西亚接受了基督教信仰和拜占庭艺术；第二个时期是18世纪法国大革命前的那段时间，"令人神魂颠倒的则是中国"。中国的装饰设计原理和远东独特的艺术想象力，为欧洲尤其是法国所熟悉，同时，有关中国制度的文字记述和中国经典作品的翻译对法国启蒙运动的思想家也产生了很大影响①。

在近代以来西方文化的强势地位影响下，西方的文化与艺术大量输入中国，很多国人甚至受到欧洲中心论或西方中心论的影响，对自己的文化缺乏自信。事实上，在17－18世纪，中国文化也同样被欧洲所推崇，并在欧洲掀起了长达百年的中国热，尽管这种热更多地表现在消费领域的时尚追求上。19世纪两次鸦片战争以来中国的积贫积弱，颠覆了西方人眼中一直以来的美好形象。中国的形象就如一条会变色的龙，时而高贵美妙得匪夷所思，时而又成为专制、落后与不开化的代名词。直到今日，西方人眼里的中国形象还在不断地变。这其中有美化，也有偏见，有真知灼见，也有很多的误解。在中国不断融入国际社会的过程中，如果我们能换一个角度，看看西方人是怎么理解、诠释、评价中国与中国文化的，将是一件非常有意义的事。本书只是希望从其中一个侧面——艺术设计的角度，看看西方诠释中国的产物——中国风设计具有怎样的性质与表现形式。

---

① 赫德逊著、王遵仲等译：《欧洲与中国》，第17页，北京，中华书局，1995年。

第一章 东西方相遇

随着东方与西方的相遇，古老的中国进入西方的视野，并以前所未有的广度和深度，掀起一场波及欧洲主要国家的“中国热”(the Chinese Vogue in Europe)。关于“中国热”的前因后果，国内外不少学者已经做过相关研究，他们着重探讨这一社会现象的发生、发展与衰落的过程，以及引起这些变化的原因。17－18世纪“中国热”的表现范围是很广泛的，包括政治制度、哲学、文学、艺术、科技、宗教等方方面面。被卷入“中国热”的，有以宫廷为代表的上层贵族，也有学者以及普通民众，虽然程度不一，但对中国的热情却是一致的。所谓“中国风设计”，其实就是这场“中国热”的一个侧面，是“中国热”在艺术设计领域里的体现。中国风设计不是凭空产生的，要理解中国风设计的性质特征，必须首先了解它的历史背景。本章从三个方面来阐述这一问题。

第一节 记忆中的神秘国度

中国风设计之所以产生，首先与欧洲对中国的先入印象有关。回顾中国与欧洲交流的历史，我们发现，从赛里斯到契丹(Cathay)，遥远的东方国度——中国一直存在于欧洲的集体记忆中。有关这个国度的神秘传说，是产生所谓“中国幻象”(the Version of Cathay)的历史根源。

一、丝绸产地"赛里斯"

目前所能见到的欧洲对中国的最早记载是古希腊时期,与丝绸有关。哲学家亚里士多德在《历史》卷五第 24 节《论动物》中提到过丝绸,不过他所指的丝绸究竟是来自中国的蚕丝,还是希腊本土生产的一种轻薄织物,目前史学界还有争论①。但有一点是肯定的,即希腊人已然听说,在遥远的东方有一个出产丝的国度,他们根据"丝"或"绮"的发音,称其为"赛里斯"(Seres)②。赫德逊认为,"赛里斯"一词既指丝织物,也指生产这种织物的人,在当时缺乏地理知识的情况下,它被用来泛指生产和贩卖这些织物的民族和国家,而非仅指中国人。公元前 3 世纪,马其顿国王亚历山大率领他的远征大军,征服大夏与粟特,并在药杀河畔建立了希腊人的殖民地——"极远的亚历山大城",而大夏与粟特与早期的贩丝民族有着千丝万缕的联系。除此之外,希腊时代的欧洲人对中国没有更多的联想。

有关中国的知识随着张骞之后丝绸之路的开通得以传播。与希腊人一样,罗马人也用"赛里斯"一词来称呼中国。在罗马帝国时期,通过横贯欧亚大陆的陆上商路,中国(汉朝)的丝绸被贩运到地中海东岸叙利亚的安条克,从这里的阿帕美亚港口装货,可以运至罗马帝国及其统治下的埃及境内。虽然中间经过粟特与波斯等中亚、西亚各民族的中转,中国与罗马并未直接接触,但毕竟东西方两大帝国因为丝绸而联系起来。公元 1 世纪,罗马帝国境内已流行丝绸织物。到公元 380 年前后,罗马的历史学家马尔塞林(Ammien Marcellin)谈到:"服用丝绸,从前只

---

① 严建强:《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》,第 20 页,杭州,中国美术学院出版社,2002 年。

② 赫德逊著、王遵仲等译:《欧洲与中国》(中华书局,1995 年)认为赛里斯(Seres)一词来源于中国的"丝"的发音。沈福伟:《中西文化交流史》第 28-29 页,论证赛里斯一词来源于"绮"的发音。

限于贵族，现在已推广到各阶级，不分贵贱，甚至于最底层。"[①]在罗马的土斯古斯区，甚至还出现了一个中国丝绸市场。但是相对于对丝绸的熟悉，罗马时代的欧洲人对中国的知识却极为有限。

公元前后，罗马奥古斯都时代的诗人们提到过"赛里斯人"，他们住在大地边缘，忙于从森林中的羊毛树上采下纤细的丝线织成衣料。斯特拉波(Strabon)则在《地理志》中补充说："赛里斯人非常长寿，甚至超过二百岁。"[②]到公元1世纪，在罗马学者——梅拉(Pomponins Mela)和普林尼(Pline L' Ancien)的著作《地理志》和《自然史》中，"赛里斯人"有着独特的贸易方式。他们交易时将货物放在某处，让买者自己取走，不发一言，在沉默中完成交易[③]。至此，欧洲人对赛里斯人的印象是住在大地的边缘，在羊毛树上采摘柔软的丝线织成丝绸，非常长寿，同时具有奇特的贸易方式。如普林尼所言，赛里斯人似乎有很高的文明，但又显得非常神秘。不管怎样，正是"由于在遥远的地区有人完成了如此复杂的劳动，罗马的贵妇人才能够穿上透明的衣衫而出现于大庭广众之中"。

公元2世纪末至3世纪时，开始接受基督教的罗马人对赛里斯国有了新的想象。一位名叫巴尔德萨纳的作者这样描述赛里斯："在赛里斯人中，法律严禁杀生、卖淫、盗窃和崇拜偶像。在这一幅员辽阔的国度内，人们既看不到寺庙，也看不到妓女和通奸

---

① 赫德逊著、王遵仲译：《欧洲与中国》，第50页，北京，中华书局，1995年。马尔塞林被认为是古罗马最后一位伟大的历史学家，出生于公元330年，卒年不详，但391年尚在人间。他留下一部拉丁文著作《事业》。

② 斯特拉波：《地理书》，见戈岱司编、耿昇译：《希腊拉丁作家远东古文献辑录》，第6页，北京，中华书局，1987年。

③ 梅拉：《地理志》，老普林尼：《自然史》。见戈岱司编、耿昇译：《希腊拉丁作家远东古文献辑录》，第8－13页，北京，中华书局，1987年。

的妇女，看不到逍遥法外的盗贼，更看不到杀人犯和凶杀受害者。"[①]到3世纪中叶，索林在《多国史》中称赛里斯人"高度文明开化，互相之间非常亲睦和气，但却躲避与其他人接触，甚至拒绝与其他民族保持贸易关系"[②]。到公元4世纪的马尔塞林笔下，赛里斯国的景象变得更为美好。在《事业》一书中，马尔塞林写道：赛里斯国富庶、繁荣，"有一用高墙筑成的圆城廓将赛里斯国环绕起来"（长城？），有两条江河"相当缓慢地流经平原"（长江和黄河？），"城市既大又富饶"。赛里斯人"生活在最大的安宁之中，完全不用诉诸战争和动用武器，他们不会使任何近邻感到不安。那里的气候宜人且有益于健康，空气清洁，阵风格外温和美好，深色的森林相当丰富。赛里斯人经常向这些树木喷水，使之变软之后便从中采集一种柔轻而纤细的产品，再将这种线织作赛里斯布"。他们让自己的生活与世隔绝，"极力避免与其他人建立关系。如果有外人渡过江去采购丝线或某些其他贸易商品，他们便以目测而估量商品之价格，甚至连一句话也不交谈"[③]。这些描述不由得让人联想起同一时期中国诗人陶渊明笔下的"世外桃源"。3-4世纪，北方蛮族不断南下侵扰，盛极一时的罗马帝国在内忧外患中走向分裂和崩溃。在这个"忧患的时代"，富庶、安宁而又风景宜人的"赛里斯国"，已经给欧洲人留下了非常美好的印象。

罗马帝国分裂后，西罗马帝国因蛮族入侵而灭亡，从此断绝了与中国的任何联系。但查士丁尼的东罗马帝国却幸运地获得了有

---

① 巴尔德萨纳（Bardesame）：《阿布德·厄赛波，布讲福音的准备》，见戈岱司编、耿昇译：《希腊拉丁作家远东古文献辑录》第57页，北京，中华书局，1987年。

② 索林：《多国史》，见戈岱司编、耿昇译：《希腊拉丁作家远东古文献辑录》，第64页，北京，中华书局，1987年。

③ 马尔塞林：《事业》，见戈岱司编、耿昇译：《希腊拉丁作家远东古文献辑录》，第69-73页，北京，中华书局，1987年。

关养蚕与丝织的知识。根据西方文献的记载[①],当时中国的丝绸中转贸易被波斯人所垄断,查士丁尼不愿向波斯人购买丝绸,于是两位来自印度(或曰波斯)的僧侣,在皇帝的重金许诺下,将蚕种偷偷地藏匿在空心手杖中,从产丝之地"赛林达"运到君士坦丁堡。他们成功了,于是东罗马开始有了自己的养蚕业与丝绸生产。这件事发生在6世纪中叶。关于产丝之地"赛林达",有人认为就是赛里斯,有人认为是已经学会了养蚕缫丝技术的中国西域。公元七世纪玄奘的《大唐西域记》中也有一则记载,称瞿萨旦那国为了获得丝绸技术,特地向东国公主求婚,让公主想办法将蚕种带过去。公主于是偷偷地将蚕种藏在自己的发髻中,混过了边关的检查,瞿萨旦那国于是有了丝绸生产。巧的是,新疆和阗附近的丹丹乌里克遗址出土了一块画版,画版上一侍女模样的人手指公主的发髻,让人们联想到这位传丝公主的故事[②](图1)。不管中世纪中国丝绸技术的外传是否需要这种间谍般的手段,但自从拜占庭帝国有了丝绸生产后,中欧之间的丝绸贸易就衰落了。7-8世纪,随着阿拉伯人对中亚西亚的征服,唐朝的势力也退出中亚,此后丝绸之路关闭,中国离欧洲越来越远了。

二、游行家笔下的契丹(Cathay)

13世纪,蒙古人从草原上崛起,成吉思汗和他的子孙们不但南下征服了整个中国,也旋风一样地刮向西方,将势力拓展到地中海边,使蒙古在这一时期成为欧亚大陆上唯一的宗主国。蒙古人的征服,客观上为丝绸之路的畅通扫清了障碍,商旅重又出现在这条

---

① 这个故事西文资料中有两处记载。一为赛萨雷的普罗科波所著的《哥特人的战争》,将蚕卵偷运到拜占庭的是两位印度僧侣,他们曾在丝绸产地"赛林达"生活过。二为拜占庭的泰奥法纳的记载,从事偷运的是一个波斯人,他将蚕卵藏在空心的手杖内。分别见戈岱司编、耿昇译:《希腊拉丁作家远东古文献辑录》,第96页、116页,北京,中华书局,1987年。

② 赵丰:《唐代丝绸与丝绸之路》,第38页,西安,三秦出版社,1992年。



图 1　传丝公主(局部)

湮没已久的古道上。而欧洲与中国的交流,也在中断了若干个世纪后开始恢复。与希腊罗马时代相比,欧洲对蒙元中国的兴趣主要还是政治上和宗教上的。他们既害怕蒙古人的入侵,又希望与蒙古人联合起来,抵挡阿拉伯人的扩张,因此他们积极地与中国取得联系。一些欧洲传教士、商人和旅行者来到中国,早期虚无缥缈的赛里斯,突然在欧洲人的视野中变得清晰起来。

罗马教廷第一次与蒙古大汗接触是在 1245 年。在里昂的宗教会议上,当时的教皇英诺森四世(Innocent IV)选派了两个出使蒙古的使团,其中一个由柏朗嘉宾率领,取道波兰和俄罗斯,到达蒙古的“哈剌和林”,并在那里参观了贵由大汗的登基典礼,1247 年携带蒙古大汗给教皇的回函返回。这次出使留下了一部珍贵的《蒙古行记》。在游记里,柏朗嘉宾第一次向欧洲人谈到了真实的中国——北中国契丹(金朝)和蒙古人尚未征服的另外半壁江山(南宋)。契丹人的财富和勇敢给人留下了深刻的印象,当蒙古人围攻契丹京师(可能为开封)时,居民们顽强抵抗,在箭与滚石用尽后,“便用银锭,甚至用已经溶化的银浆袭击敌人,因为此城内财富遍地。”柏朗嘉宾是以赞赏的态度谈到契丹的,认为他们与蒙古人不一样,具有较高的文明,而且手工艺高超。“世界上人们所习惯

从事的各行业中再也找不到比他们更加娴熟的精工良匠了。他们的国土盛产小麦、果酒、黄金、丝绸和人类的本性所需要的一切”①。在贵由大汗的登基大典上，柏朗嘉宾看到了来自契丹（北中国）和肃良合（朝鲜）的使节，这些使节带来了数量庞大的礼物——金子、银子与丝绸织物，其中包括“撑在皇帝头上的那种华盖或天幕，遍饰以宝石”。

柏朗嘉宾之后，第二个向欧洲报告中国消息的是法国圣方济各会士鲁布鲁克。受法兰西国王圣路易九世的委派，鲁布鲁克于1253年前往蒙古，并见到了拔都和蒙哥大汗。他于1255年返回，并写下了一部《东行记》。鲁布鲁克虽然没有到达中国，但他说鞑靼人穿的丝绸和织金的料子是从契丹与波斯等地运过去的。当时的和林有被蒙古人俘虏的大批契丹工匠定居，隶属于大汗的宫廷。鲁布鲁克认为契丹就是古代的“丝国人”，他们生产最好的丝绸，用米酿酒，用刷子一样的毛笔作画与写字，手工艺举世无双。他还听说在契丹“有一个城市，城墙是用银子筑成，城楼是金子”。而蛮子国（南宋）则在海上，尚未被蒙古征服。有人在蒙古亲眼见过朝鲜和蛮子国的使节②。

然而，只有当1264年忽必烈在他的新都——汗八里（北京）定居后，欧洲人才可能真正进入中国，因为此时，蒙古帝国已将重心从北部荒原迁到了契丹（北中国）境内。最早到达汗八里并谒见忽必烈的，是意大利商人波罗兄弟一行人。当他们第二次前往中国时，带上了马可·波罗，并于1275年在上都的夏宫中觐见了忽必烈。此后，波罗一家留在中国，为元朝宫廷服务长达十七年，而在此期间，年轻的马可·波罗的足迹遍及中国，包括刚刚被征服的中国南方——蛮子国各省。马可的游历可能带有忽必烈交付的某种

① 耿昇、何高济译：《柏朗嘉宾蒙古行纪 鲁布鲁克东行记》，第50页，北京，中华书局，2002年。

② 同上，第254页、280页。

使命，因此他每到一地，就观察当地的城市、人民、工商业与风俗，并记在心中。马可·波罗返回威尼斯后，在一次对热亚那的城邦战争中被俘。在狱中，由他口述，鲁思梯切诺记录，完成了一部对欧洲产生巨大影响的《马可·波罗游记》。因为这是第一个由在中国长期生活的欧洲人写的游记，它的出版标志着欧洲对中国的知识开始了一个新纪元。

马可·波罗着重描写了中国各省的城市生活。在他的笔下，契丹(中国)城市大部分人口众多，工商业发达，人民生活富足，崇拜偶像(指信仰佛教)，用纸币进行交易。他特别提到了各地出产的大量丝绸，也提到了瓷器，但没有提及茶叶。尤其是"蛮子国"(南宋)的国都所在地——"行在"(杭州)，给他留下了非常美好的印象(图 2)，他称它为"世界上最繁荣最有钱的城市"。在他笔下，杭州工商业发达，城中遍布珍宝香料，有多个盛大的集市，物产极其丰富。城外更有一个大湖，湖中有许多画舫划艇。"城中居民，不论工商，每天把事情做完以后，就带着妻妾，或是公娼，在湖上把

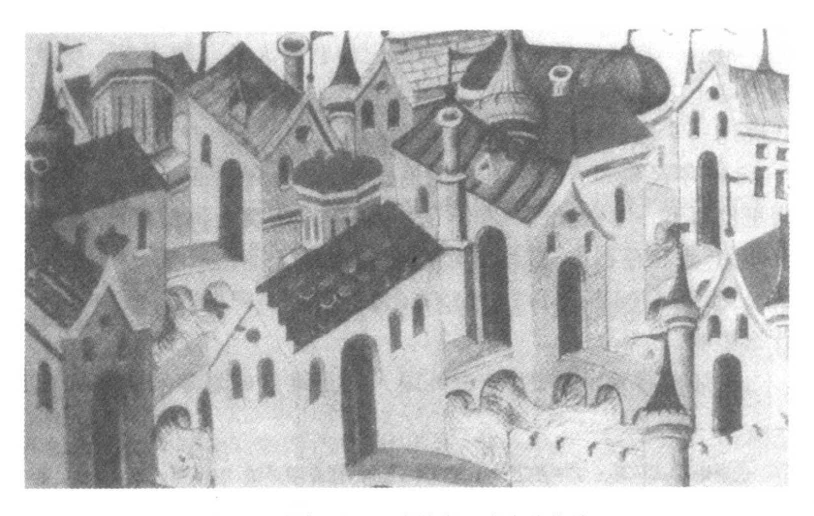


图 2　根据《马可·波罗游记》想象的杭州

一天所余的光阴消磨了，别的思想他们是没有的”。城里建筑华丽，特别是蛮子国王的宫殿，都用黄金与彩绘加以装饰。河道纵横，拱桥密布，还有许多石制与木制的宝塔。此地出产大量的丝，因此居民们个个遍身罗绮。美丽的风光、繁华的都市加上享乐的人民，真可谓“天城”啊①。

另一位著名的宗教旅行家是鄂多立克，这位天主教方济各会会士大约在 1317 年开始东游，1321 年抵达印度，由此从海道来中国。约在 1322 至 1328 年，他在中国旅行，并留下了一本著名的《东游录》。鄂多立克同样被中国繁华的城市生活所打动。他说蛮子省有两千大城，其中任何一座的规模都超过意大利的城市。此地的百姓都是商人与工匠，生活富足。在南方中国，鄂多立克注意到了香火兴旺的寺院以及用鸬鹚捕鱼的风俗，并称赞蛮子国首都杭州是“世界上最大的城市”，是“天堂之城”。鄂多立克最终到达大都汗八里，并在那里呆了三年。他记录了北京那壮丽的皇宫，如棋盘式纵横的城市规划，以及大汗皇帝出行与生活中的种种盛大排场②。

最后一位写下蒙元时代中国游记的欧洲人是马黎诺里。受教皇本笃十二世(Benedictus XII)的指派，他于 1338 年离开当时的教廷驻地——法国阿维农，1342 年抵达汗八里。他在中国居留四年，于 1346 年经杭州、宁波、泉州返回欧洲，1352 年返回阿维农，马黎诺里也写下一本《游记》。在游记中，他同样赞美中国的富裕，并称杭州为“现在存在的，或许曾经存在过的最了不起的城市”。遗憾的是，直到 1768 年这份《游记》才出版，它对当时的欧洲没有产生什么影响。

上述旅行家的描述，经由英国人曼德维尔的想象和虚构而变

① 张星烺译：《马哥·孛罗游记》，第 309 页，上海，商务印书馆，1936 年。

② 何高济译：《海屯行记 鄂多立克东游录 沙哈鲁遣使中国记》，第 69－81 页，北京，中华书局，2002 年。

得更加引人入胜。这位从未出过远门的“旅行家”在他的著作中，利用能够找到的一切资料，展开自己的想象，让东方中国的财富和壮丽达到了前所未有的程度。比如说，宫殿的柱子是用纯金制作的，墙上悬挂着散发着香味的赤豹皮；皇帝的宝座和登上宝座的台阶，是用黄金和宝石制成，或者用镶有金边的水晶制成[①]。到此，游记变成了神话。随着明王朝的建立，蒙古人和在蒙古汗账中的欧洲人都被赶出了中国，神秘的“契丹”带着耀眼的光芒落下了帷幕。

马可·波罗笔下的Cathay，直译为“契丹”，其意义与我们今天所理解的“契丹”不完全相同。一般来说，“契丹”指北中国，“蛮子国”指南中国，但有时也用“契丹”来泛指整个中国。由于马可·波罗等多位旅行家的渲染，在欧洲文化中“契丹”一词被蒙上了一层梦幻的面纱，成为一个鲜花盛开、财富遍地、人民享乐的所在。当15世纪大航海时代到来时，无数人跨洋越海，去寻找传说中的“契丹”。1502年，《马可·波罗游记》的葡文版在里斯本出版，其前言是这样写的：“航向遥远的印度洋，拨旺了对那片叫做中国（Syne Serica）的未知世界的向往，那就是要寻访契丹（Catayo）。”[②]哥伦布怀揣着西班牙君主给契丹大汗的信，驶向未知的大西洋，结果阴差阳错地发现了美洲。到1517年，葡萄牙人的船队就出现在南中国海上了。

蒙元时代来到中国的欧洲人，将亲身经历写成游记告诉他们的同胞，使得欧洲对中国的认知因此而大大拓展。同时也让欧洲人相信，在世界的东方，的确存在着一个伟大的帝国——契丹（Cathay），它的辽阔、人口、财富与城市的繁华都远在欧洲之上。除了

---

① Raymond Dawson, The Chinese Chameleon: an Analysis of Chinese Civilization，引自严建强：《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》，第41－42页，杭州，中国美术学院出版社，2002年。

② 万明：《中葡早期关系史》，第18页，北京，社会科学文献出版社，2001年。

美丽的风光与遍地的财富，这个东方帝国的人民与风俗也令人难忘，有很多细节都被猎奇的欧洲人记住，如繁华的集市、捕鱼的鸬鹚、留着长指甲的士夫、缠足的妇女等，这些一起构成了“契丹”这个梦幻帝国在欧洲人心目中的浪漫图像。

第二节 对华贸易的黄金时代

15世纪是人类历史上一个波澜壮阔的时代。在中国，明朝的郑和率领船队七下西洋，做出了大规模的航海壮举；在欧洲，葡萄牙开始了一系列的海外探险活动，从而拉开了欧洲走向世界的序幕。如果说郑和航海只是让中国文明的声名远播，那么欧洲的探险却将整个世界纳入了他们未来的发展轨道。东方航线的开辟，使这个传说中的神秘帝国真切地出现在欧洲的视野之内。为了发财致富的梦想，为了建功立业的向往，也为了传播上帝的福音，一批批欧洲人搭上了东印度公司前往中国的商船。17－18世纪的广州港，各国“夷馆”林立，各色国旗飘扬，大小船只穿梭港内，中国的丝绸、瓷器、茶叶等大宗商品和其他各种货物从这里装船起运，一派繁忙景象。这是对华贸易的黄金时代。

一、绕过非洲的航线

1497年7月8日，葡萄牙人达·伽马率领船队从里斯本出发，沿非洲海岸南行。他绕过好望角，抵达非洲东海岸的圣布拉斯湾。随后，他们越过陌生的印度洋，终于到达印度，东方航线从此开辟。1510年，葡萄牙占据了印度西海岸的港口——果阿，次年攻占了马来半岛的马六甲。三年后，葡萄牙人的船队出现在南中国的海面上。古代希腊、罗马作家笔下神秘的赛里斯，中世纪马可·波罗与鄂多立克游记中美丽富饶的契丹，终于实实在在地呈现在欧洲人面前。从此以后，欧洲与中国的交往翻开了全新的一页。

葡萄牙人在印度和马六甲活动时，遇到了中国人和中国船只，了解到“中国”的存在，马上对中国产生了强烈的兴趣。正如葡萄牙学者洛瑞罗(Rui Manuel Loureiro)所言：“葡萄牙人与中国人于1509年在马六甲的首次接触，证实了我们所有的憧憬：中国人除了贩卖丝绸与瓷器外，与我们西方人有着惊人的相似，从皮肤的白色到服饰和饮食以及彬彬有礼的举止。”[①]总之，中国人完全不同于葡萄牙在东南亚遇到的其他民族。葡萄牙国王曼努埃尔一世听说后，决定派遣一支舰队东驶中国，寻求与中国建立贸易关系。1517年，托梅·皮雷斯(Tome Pires)被挑选作为第一位欧洲使臣，踏上了中国的领土(图3)，此时正值中国明代武宗在位期间。遗憾的

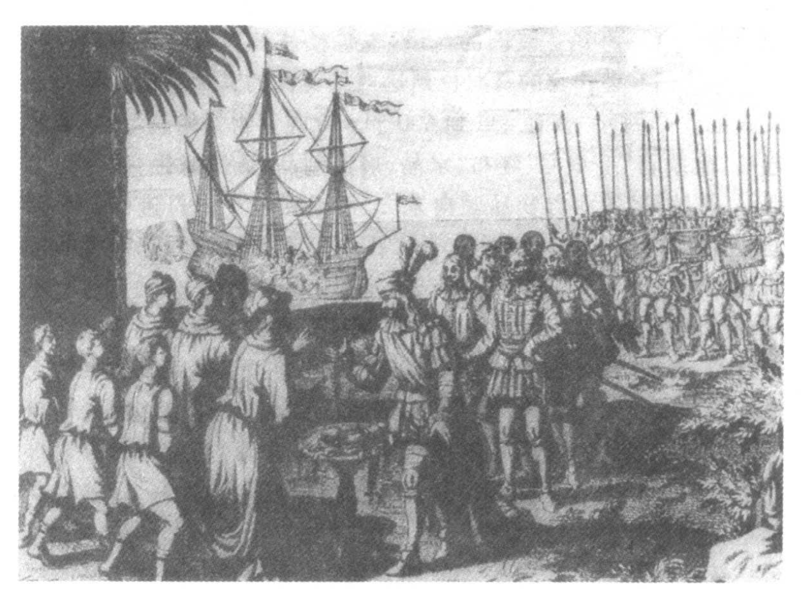


图3　葡萄牙人登陆广州

① 澳门《文化杂志》编：《十六和十七世纪伊比利亚文学视野里的中国景观》，郑州，大象出版社，2003年。见洛瑞罗的序言。

是，雄心勃勃拓展海外事业的葡王与荒淫无度、玩世不恭的武宗之间毫无对话的可能。葡使团在广州与北京两地等待经年，始终也未见上武宗一面。在此期间发生了种种不愉快事件，最终葡使被驱逐出境。中国与欧洲之间的首次官方接触就这样以失败告终，皮雷斯本人则在广州沦为阶下囚，后来客死中国①。

葡萄牙人总结经验，通过不断贿赂中国地方官员，1557 年左右，终于获准在澳门上岸筑屋。此后，随着明代对外贸易政策的调整，澳门逐渐发展起来，成为欧洲在中国建立的第一个贸易与殖民据点，同时，也是各色欧洲人等进入中国的门户与跳板。

从世界范围看，中国贸易只是欧洲整个东方贸易体系中的一部分，但却是最重要的一部分。葡萄牙人经营的中国贸易，包括从澳门经印度果阿到达欧洲的航线，也包括从澳门到日本、东南亚，以及从澳门经菲律宾的马尼拉到达西属美洲的其他航线。据西文资料记载②，每年"载有 200 到 600 和 800 吨货物的船只"从里斯本起航，满载着"毛织品、红布、水晶、玻璃制品、英国时钟、佛兰德工业品、葡国酒"等西方物品驶向东方，沿途在各个港口进行交易活动。到达印度果阿后，再驶向马六甲。"大部分货物在那里交换香料、檀香木、暹罗(泰国)的鲨鱼皮，随后由马六甲航向澳门"。由于当时欧洲还拿不出中国需要的货物，所以，先在东南亚换成当地的土特产，再来与中国交换。抵达澳门后，在中国又装载采购来的大量生丝、丝织品、瓷器等，然后驶向日本。因为日本生丝紧缺，葡萄牙人便用中国的生丝在日本换取白银和漆器等，最后满载东方货物回到欧洲。据有关资料记载，丝绸的利润可达 150%，瓷器的利润更高达 100%－200%③。

从在澳门建立贸易点到 17 世纪前期，葡萄牙人独享丰厚的利

---

① 万明：《中葡早期关系史》，参见"葡使在中国"一节。

② (瑞典)龙斯泰著、吴义雄等译：《早期澳门史》，北京，东方出版社，1997 年。

③ 万明：《中葡早期关系史》，第 152－153 页，北京，社会科学文献出版社，2001 年。

润,使里斯本一跃成为欧洲最大的商业中心。通过里斯本,中国商品源源不断地流向欧洲各国。同时,大量白银流入中国,对明代中期以后中国社会经济的发展起到了重要作用。

二、东印度公司的盛宴

葡萄牙人在中国贸易中的垄断地位是通过法律条文确立的。根据1497年西葡托尔锡拉条约和1529年的萨拉戈萨条约,葡萄牙对东方航线享有垄断权,对中国、日本享有"保教权"。凡来华之欧洲人,必须搭乘葡人的商船从里斯本起航,而且必须获得葡萄牙国王的批准。丰厚的利润使得西方其他国家也想来分一杯羹,这就引发了对葡萄牙垄断权的挑战和相互之间的贸易竞争。西班牙、荷兰和英国、普鲁士、瑞典、丹麦、法国以及后来的美国,都先后加入到中国贸易中来。

西班牙是继葡萄牙之后第二个来到东方的。1492年,哥伦布携带西班牙国王致契丹大汗的国书踏上寻找中国的航程,却意外到达遥远的美洲。1573年,西班牙人也来到中国,希望与中国建立直接贸易关系。因为担心澳门失去垄断地位,西班牙人在中国建立贸易点的想法遭到葡萄牙人的阻挠而未能成功。于是,西班牙以菲律宾的马尼拉为据点,与中国展开间接贸易,即由葡萄牙人将中国货品运往马尼拉,西班牙人再将它们装上驶往美洲大陆(新西班牙)的大帆船。1633年葡萄牙人被禁止前往马尼拉后,主要由中国商人为西班牙帆船提供中国商品。尽管西班牙未能如愿在中国获得贸易据点,但从中国——菲律宾——墨西哥的大三角贸易中也获利丰厚。17世纪以后,西班牙势力渐弱。但根据记载,直至18世纪前期,每年仍有不少来自澳门、厦门、广州的中国货船到达菲律宾,其中多的年份有二十多艘,少的也有十多艘[①]。18世纪后

① (墨)维罗·加西亚:《马尼拉帆船(1739-1745)》,见《中外关系史译丛》第一辑,上海,上海译文出版社,1984年。

期，西班牙又开辟了中国——菲律宾——欧洲的航线。据有关专家研究，17－18世纪西班牙的菲律宾殖民地完全依赖于中国帆船贸易才得以生存发展。

17世纪的海上霸权是属于荷兰的。荷兰原本是西班牙的属地——尼德兰省，于16世纪末取得独立。当时"马德里朝廷统治了里斯本市场（指1580年葡萄牙归并西班牙，1640年复国——笔者注），英伦及自由的尼德兰商人再不能进入该市场了。如果英国人和荷兰人要取得他们餐桌上的香料和赛会上的丝绸，他们就必须……自己亲自前往原产地搜购"①。1602年，荷兰正式组建了荷兰东印度公司，参与到东方贸易中来。1604年和1607年，荷兰曾两次试图在广东与中国直接贸易，均因澳门葡萄牙人的阻挠而失败，为此，荷兰不惜以海盗手段，在澳门至印度果阿的海上必经之地——马六甲海峡公开抢劫葡萄牙商船。其中最著名的是1603年荷兰东印度公司船长劫持葡萄牙商船"圣·凯瑟琳娜号"的事件，他将船上满载的10万件中国瓷器等物品运抵荷兰港口阿姆斯特丹拍卖，获得巨大利润。1619年，荷兰在印尼的巴达维亚（今雅加达）建立了贸易据点，抢劫葡萄牙与西班牙的过往船只，一时称霸海上（图4）。

1622年荷兰人最后一次攻打澳门失败后，占据台湾，建立起贸易据点。但明代灭亡后，荷兰人又被郑成功赶出台湾。荷兰人在与中国的直接贸易上屡屡受挫，只能在中国外围进行间接贸易，但在与日本的贸易中，如愿以偿地取得了垄断地位。18世纪30年代，荷兰重新开始与中国的直接贸易。"考克斯合恩"号首航中国成功，并获得丰厚利润。1731－1735年间，它先后组织了11次与中国的直接通商。1985年，哈契尔打捞荷兰沉船"盖尔德麻尔森号"，一次便打捞出15万件中国瓷器，荷兰输入欧洲的中国物品之

---

① 马士著、区宗华译：《东印度公司对华贸易编年史》第一卷，广州，中山大学出版社，1991年。

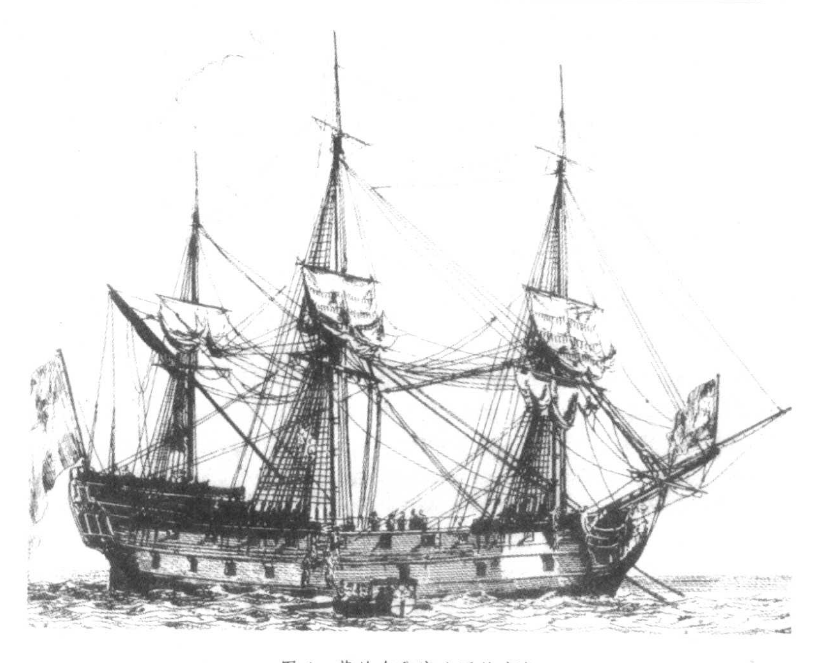


图 4　荷兰东印度公司的商船

多，由此可见一斑①。但 18 世纪已经是属于英国的时代了，荷兰在远东的贸易地位最终被英国取代。

东方航线开辟后，敏锐的英国即着手尝试与中国建立直接贸易关系。但直到 1635 年，第一艘英国商船"伦敦号"才出现在广州港，并因葡萄牙人的阻挠而未取得任何成果。第二年，英国商船再度前来中国，在虎门又与明朝官兵发生冲突。与荷兰一样，18 世纪初以前，英国与中国建立直接贸易的企图一直没有成功，只能不甘心地在中国外围进行间接贸易。

① 黄时鉴：《从海底映射出的中国瓷器之光》，载《东西交流论谭》，上海，上海文艺出版社，1998 年。据有关档案记载，荷兰商船盖尔德麻尔森号于 1751 年 12 月 18 日满载中国物品离开广州港，后在印尼海域沉没。

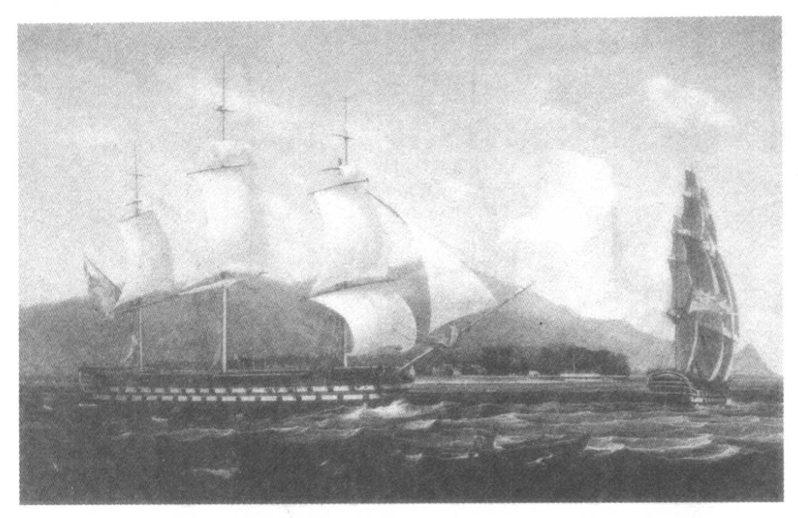


图5 英国东印度公司的商船

进入18世纪以后，形势变得有利于英国建立海上霸权。这一方面是因为荷兰海上势力的衰落，另一方面是1708年英国两个东印度公司合并，加强了商人资产阶级力量与国家的结合。此外，英格兰银行的建立，也为东印度公司提供了金融方面的大力支持。18世纪，茶叶取代香料而成为东方贸易中最重要的商品，这也使得茶叶进口大国——英国增加了在远东的优势地位（图5、6）。有一组数据可以显示英国在中国贸易中的强势：1736年，有12艘欧洲商船到达中国广州，其中英国5艘，法国3艘，荷兰2艘，丹麦和普鲁士各1艘。到1757年，共有27艘商船前来贸易，其中英国增加到10艘①。

法国进入远东海域的时间较晚。17世纪后半叶，法国东印度公司先后派遣几艘船只航行东方，但收益不如期待的高。1698年，法国"昂菲特里特"号商船首航中国，标志着中法之间直接贸易的

① 赫德逊著、王遵仲等译：《欧洲与中国》，第216页，北京，中华书局，1995年。

开始。该船于 1700 年返航，除了康熙皇帝送给路易十四的礼物外，还满载着在广东换购的大量工艺品，包括折叠屏风、纸画等，在南特市公开拍卖，激发了公众对中国的热情。此后法国又相继派出过几艘商船。1719 年，法王命令东印度公司、帝国对华贸易公司

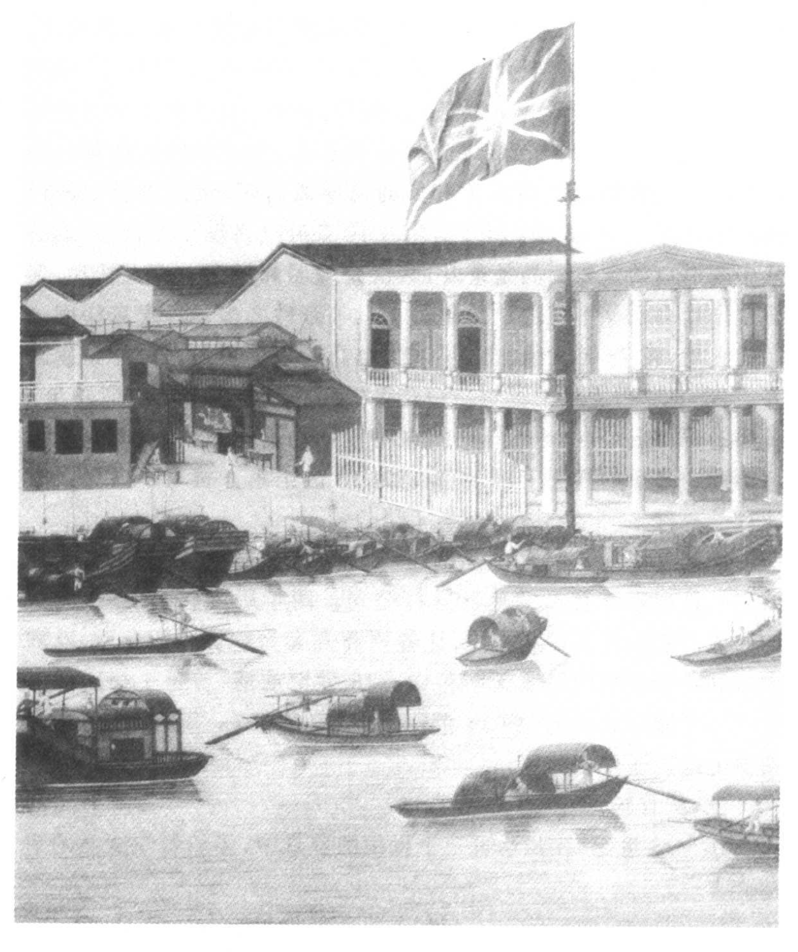


图 6　广州城的英国商馆

和西方公司合并为印度公司，管理法国海外殖民地贸易。总体来看，与英国相比，法国18世纪的中国贸易始终未能得到充分发展，但这没有妨碍法国对中国文化的强烈兴趣。各国贩运到欧洲的中国外销商品，有相当一部分是流向法国的。

北欧的瑞典和丹麦也是18世纪中国贸易的重要成员。1731年，瑞典东印度公司成立。第二年，瑞典船只首航中国取得成功。此后每年都有瑞典货船来华。从1731到1806年的75年中，瑞典东印度公司共进行了130个航次的航行，其中127个航次的目的地都是中国广州。瑞典的出口商品主要是铁、木材和鲱鱼油等。他们先将这些货物运到西班牙的加的斯换取白银，然而再到中国广州采购商品。18世纪中国外销商品中，茶叶已占据主要地位，瑞典从中国进口的主要商品是茶叶，其次是瓷器和丝绸。有人估计，瑞典东印度公司从中国进口的瓷器有三千万件之多。丹麦东印度公司成立后，在75年内也派出了123艘商船来华贸易。尽管是后来者，但瑞典和丹麦从中国贸易中获得的利润也相当丰厚。1745年，瑞典的哥德堡号(Gotheborg)满载中国物品返航，但就在离家乡港口不到一公里的海面上沉没[①]，成为18世纪东方贸易中一个引人注目的事件。

德国基本上是一个内陆国家，直到1714年，哈布斯堡王朝才成立了开展东方贸易的奥斯廷汀公司。两年后，飘扬着双头鹫旗的德国商船出现在印度海岸，让各国商人大为吃惊。但此后，欧洲内部的纷争让德国君主无暇他顾。18世纪前期，普鲁士德国的商船还经常来中国贸易，到18世纪后半期，陷于"七年战争"的德国基本上绝迹于中国海岸。

三、从香料、丝绸到瓷器、茶叶

16－18世纪，在长达近三个世纪的岁月中，伴随着印度洋的季

---

① 龚缨晏：《哥德堡号沉船与18世纪中西关系史研究》，见《东西交流论谭》，第380－395页，上海，上海文艺出版社，1998年。

风，欧洲各国的商船扬帆而来，在中国官方指定的港口——广州进行大规模采购，并满载着中国商品返回欧洲。那么从中国装载的商品主要有哪些呢？让我们先看看两份清单。

1592年，从葡属亚述尔群岛出发的一艘西班牙大帆船 Madre de Dios 号，被英国伊丽莎白女王的舰队（商人与海盗合一）劫持到英国港口城市普利茅斯。从船上卸下的东方物品把英国人看呆了。当时一名叫理查德(Richard Hakluyt)的人把他所看到的记录下来[①]：

"船上装载的货品（珠宝除外，因为珠宝太贵重了，他们不会让我们看到）主要有香料、药材、丝绸、白棉布、被褥、地毯和颜料等。香料有胡椒粉、丁香、肉豆蔻皮、肉豆蔻核仁、新鲜的生姜；药材有贝加明延令草、乳香、良姜、mirabolans（可能是一种印度染料——笔者注）、芦荟、zocotrina、指甲花等；丝绸有缎子、塔夫绸、里子绸、仿金线织物、半成品的中国丝绸、细丝绸、白色斜纹丝绸、卷曲的cypresse。棉布有白色宽幅的，有精细浆水的，有棕色的等等，也有带盖的和有菱形花纹的毛巾，薄绸和棉布的被褥，与土耳其毛毯类似的毯子，还有不知哪儿来的珍珠、麝香植物、麝香猫、龙涎香。其余货物数量较大但价值不高，如象牙、中国瓷器、可可核、兽皮、如黑玉般的黑檀木、床架、奇怪的树皮纤维的织物、手工艺品。"

第二份清单是菲律宾的西班牙贸易当局对1739－1740年中国帆船上装载货品的调查。一艘来自厦门的别号"海马"的小货船装载货物如下[②]：

"230捆 Guinoley 三等棉布，500包普通亚麻布，2000条大清毛毯，3000条披肩，3500条东古毛毯，4000条粗毛毯，3500匹普通薄毛呢，3180匹普通棉布，15担粗丝，10担乱丝，13担三等粗丝，

---

① Hugh Honour: Chinoiserie, p42, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973.

② （墨）维罗·加西亚：《马尼拉帆船（1739－1745）》，见《中外关系史译丛》第一辑，上海，上海译文出版社，1984年。

4000 匹白绸，200 匹印花绢，150 只粗瓷杯，3000 双男丝袜，1180 双女丝袜，800 双男青年丝袜，20000 把深色丝伞，800 把大彩伞，100 箱鱼网，100 箱绳索，100 箱布袜，800 担明矾，100 箱茶叶，25 箱冰糖，40 大桶甜柑，50 大桶干桂圆，100 桶荔枝，100 小桶核桃仁，2000 口平底锅，96000 只粗瓷盘，35600 只大瓷盘，1000 担中国生铁，1500 担小麦，400 块中国台阶石料，600 块石板，48 箱深色虫漆，60 盒次等虫漆，24 扇屏风，30 箱涂板料。"

将两份清单进行对比我们可以看到，16 世纪至 18 世纪欧洲从东方输入商品的差异。16 世纪东方贸易的目标首先是产自东南亚和印度的香料和药材，用香料制作的调味品是餐桌上的必备品，其次是中国的丝绸和印度的棉布。瓷器、象牙、家具等已经运往欧洲，但欧洲人似乎还没有意识到它们的巨大价值。欧洲已经发展起自己的丝绸生产，但中国生产的丝绸织物仍然深受欢迎，在采购商品中占有很大比例，印度棉布也是大宗购入产品之一。

瓷器的价值一开始并不被欧洲商人看重，最初是作为压舱货品运往欧洲的，但随香料船运抵里斯本与阿姆斯特丹的数量不多的瓷器，受到欧洲尤其是法国、德国上流社会的青睐，纷纷购进作为东方文物加以珍藏，高利润使得中国瓷器开始越来越多地输入欧洲，终于在 17 世纪达到惊人的数量。据有关资料统计，在 1602 年至 1682 年的 80 年间，通过荷兰东印度公司输入的中国瓷器达到 1600 万件以上，还不算其他国家贩运的数量①。因此，17 世纪输入欧洲的东方物品除香料外，主要是中国瓷器和印度棉布，丝绸贸易的比例则有所下降。

茶叶是 17 世纪中期开始由荷兰输入欧洲的。到 18 世纪，饮茶习俗已经在欧洲各地兴起，特别是英国，成为欧洲茶叶消费量最大

① 朱杰勤：《17－18 世纪华瓷传入欧洲的经过及其相互影响》，见《中外关系史论文集》，河南人民出版社，1984 年。

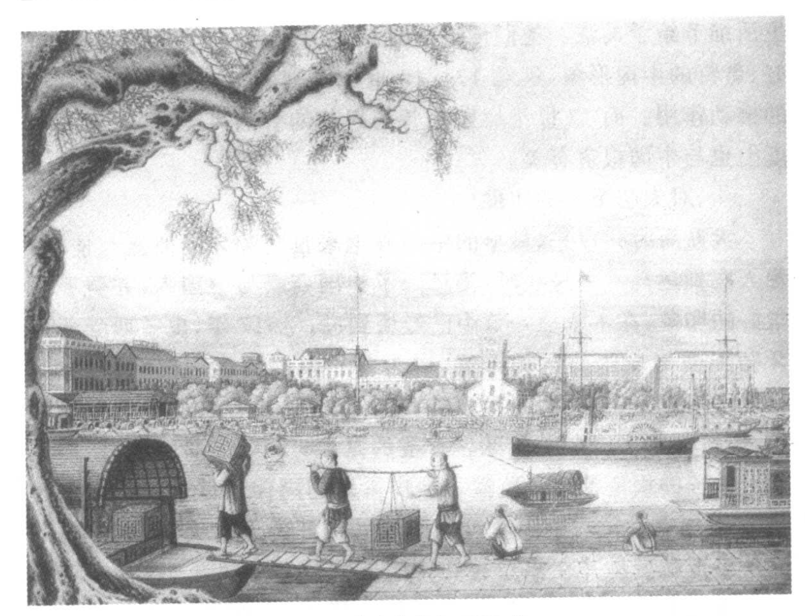


图 7　茶叶箱装船,1852 年

的国家。茶是东方贸易中中国送给欧洲的最后一件大礼(图 7)。如果说 16 世纪东方贸易以香料与丝绸为主,17 世纪以瓷器为主,那么,18 世纪占据主导地位的已经是茶叶了。除茶叶外,18 世纪中国瓷器仍然受到市场的欢迎,生丝原料也为欧洲纺织工业所急需,而丝绸制成品所占的份额已经不多。

第三节　踏上神奇的国土

16 世纪葡萄牙开辟中国贸易以来,不少欧洲传教士、商人与使团成员来到中国,从不同的角度观察中国、报道中国。纵观这些报道,在 18 世纪中期以前,对中国的评价基本上是正面的,即使有贬抑之处,也是比较客观的,他们还对中国不同于欧洲的奇特有趣的

生活细节给予关注。他们传递给欧洲的仍然是一个强大、富裕、美好、奇特的中国形象，这对 17－18 世纪欧洲的“中国热”起了直接的推动作用。而 17 世纪后期在各国兴起的中国风设计，在很大程度上也与中国报道有关。

一、对大明帝国的印象

大航海时代以来，最早的中国报道来自葡萄牙的商旅与使臣。葡人在到达马六甲海峡时，接触到了中国商船与中国人，并留下了很好的印象，在本章前一节中已经谈到过。1517 年，皮雷斯受葡萄牙国王曼努埃尔一世的派遣，成为前往中国的第一位欧洲使臣。但这次出使是失败的，最后皮雷斯与使团成员不但没有见到明武宗，还被关进了广东的监狱。有趣的是，16 世纪中期以前，葡萄牙人对中国的报道都来自监狱。除皮雷斯的同伴从狱中偷寄出来的信外①，还有一位在中国度过六年囚禁生涯的无名氏，和在中国沿海从事走私贸易并在福建被关押的伯来拉的见闻②。这些人对中国的报道涉及中国的政治制度、科举、经济、生产贸易和日常生活等内容，而且由于他们的亲身经历，还特别详细地介绍了中国的司法制度。虽然囚禁生涯并不愉快，但他们还是以一种敬佩的心情来描述中国的，在谈到司法制度时，介绍了监狱对囚徒的严刑拷打，同时也强调说中国的司法是相当公正的。伯来拉并介绍了中国皇亲国戚的豪华生活、江西出产的大量瓷器以及用鱼鹰捕鱼等有趣的细节。

16 世纪后期，葡萄牙人对中国的介绍以多明我会传教士达·克路士的《中国志》、平托的《游记》和历史学家巴洛斯的《亚洲十年》最为重要。克路士在 1556 年到过广州，虽只居留数月，但这本 1570 年出版的书记载了明代广州的各种风貌，并对城市建筑、交通

① 《1534 年和 1536 年广州葡囚信函》，见严建强：《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》，第 56 页，杭州，中国美术学院出版社，2002 年。

② 伯来拉：《中国报道》，见《十六世纪中国南部纪行》，北京，中华书局，2002 年。

和丰富的物产给予了相当的关注。他还谈到长城、饮茶、用鱼鹰捕鱼、人工孵鸡、印刷术以及女子缠足等细节①。平托的《游记》完稿于1580年，尽管有人对此书的真实性提出过怀疑，但它一经完稿就被争相传抄，并在1614年正式出版后，被译成多种欧洲文字，影响很大。这本书给予中国高度的评价，认为中国不但物质极其繁荣，更重要的是政治清明、法律公正、社会和谐，世界上其他国家的文明与此相比，都黯然失色。巴洛斯虽然没有到过中国，但他的仆人是见之于记载的最早到达欧洲的中国人之一。巴洛斯还提到了一种后来在西方流传甚广的说法，称中国人有一种优越感，他们认为自己是用两只眼睛看东西的，欧洲人只用一只眼，其他民族则皆为盲人②。

16世纪西班牙对中国的介绍和评价，以西班牙奥斯定会修道士门多尔萨的《大中华帝国志》为代表③。该书于1585年问世，立刻在欧洲引起轰动，仅在16世纪余下的十多年间，就被译成拉丁文、意大利文、英文、法文、德文、葡萄牙文以及荷兰文等七种文字，发行46版，可谓盛况空前。这从一个侧面反映出，当时欧洲多么迫切地想要了解中国。许多西方汉学家认为，这本书是16世纪描述中国的自然环境、历史文化、风俗、礼仪、宗教信仰以及政治、经济的最全面、最详尽的一部著述，是《利玛窦中国札记》以前在欧洲最有影响的一本有关中国的百科全书。门多尔萨曾被西班牙国王

---

① 克路士：《中国志》，见《十六世纪中国南部纪行》，第95页，北京，中华书局，2002年。

② 阿里·玛扎海里著、耿昇译：《丝绸之路：中国—波斯文化交流史》，北京，中华书局，1993年。书中谈到，中国人用两只眼睛观察世界，希腊人只用一只眼睛，其他民族都是瞎子的说法，流传于15世纪的波斯，并可能起源于摩尼教。类似的说法在伊斯兰国家的流传，参见罗伯特·欧文著、刘运同译：《伊斯兰世界的艺术》，桂林，广西师范大学出版社，2005年。

③ 张铠：《16世纪欧洲人的中国观——门多尔萨及其〈大中华帝国史〉》，见黄时鉴主编：《东西交流论谭》，上海，上海文艺出版社，1998年。

菲力浦二世派往中国，因受墨西哥当局的阻挠而未能成行。尽管他从未踏上中国的土地，却以他过人的才华，收集了那个时代所能收集到的一切有关中国的资料，写成了这部巨著。而对其写作帮助最大的，是西班牙奥斯定会修道士马丁·德·拉达的《记大明的中国事情》。

拉达作为西班牙使节，曾于1575年在福建逗留两个多月，返回欧洲后，撰写了一本书名很长的回忆录，英译本将其简化为《中国札记》，中文版即《记大明的中国事情》。在这本书里，拉达根据实地考察，对大明帝国的各个方面作了详细介绍。更重要的是，他在中国购买了百余种中国图书典籍，带回菲律宾后，请当地华人为他翻译，因此，拉达的叙述具有很大的可信度。16世纪欧洲人来到中国(China)后，始终为一个问题苦恼，即马可·波罗笔下的契丹(Cathay)是否就是中国(China)，汗八里是否就是北京城。正是拉达经过考察首先确证，中国(China)就是马可·波罗笔下的契丹(Cathay)，按朝代称为"明"①。不久以后，在印度传教的葡萄牙耶稣会士鄂多笃和在中国传教的意大利耶稣会士利玛窦，也通过艰苦的努力，证明了"契丹只不过是中国的另一个名字，而撒拉逊人称为汗八里的那个首都就是北京城"。这一问题的解决，"奠定了一个新的地理时代"②。

门多尔萨《大中华帝国志》的意义在于，此前有关中国的传闻和经历见于记载的虽然不少，但大多是零星、分散和不系统的，是门多尔萨将所有相关信息加以整合，第一次向欧洲人提供了一个系统、完整、全面和清晰的"中国图像"。它的问世，标志着马可·波罗以来欧洲人在中国知识上取得了巨大进步。相比

① 拉达：《记大明的中国事情》，见《十六世纪中国南部纪行》，第185－186页，北京，中华书局，2002年。

② 何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》，第549－559页，北京，中华书局，2001年。

于马可·波罗的夸大其词，传教士和学者身份的门多尔萨文笔优美而且资料翔实。纵观门多尔萨笔下的中国，可以将其概括为以下几点：

(1)中国是一个地域广阔的文明古国，自称“大明”。(2)境内有完好的道路网，路面平整宽阔，有些地方水路相连，就像威尼斯。北京是中国最大的城市。(3)中国人富有建筑才能，城池宏伟，其中最伟大的建筑是防止鞑靼人入侵而修筑的长城。(4)中国物产丰富，农田纵横，出产大量蚕丝和精美的丝绸，手工艺极为发达，瓷器数量众多。(5)中国商业发达，交易繁荣，货币形式多样。(6)中国军队人数众多，但兵器落后，士兵不够勇敢。(7)中国皇帝具有统治全国的权力，官吏以考试制度选拔，有完整的法律体系。(8)官吏和贵族出门坐轿，妇女从不抛头露面。中国人饮食豪奢，有奇特的乐器和娱乐方式。(9)中国历史悠久，有独特的教育体系，图书丰富，人民富有文明和教养。(10)中国人在科学技术方面有很高的成就，早在德国人谷腾堡之前500年就发明了印刷术。

由此可见，门多尔萨对大明帝国的介绍多是正面的，他的溢美之词为17－18世纪欧洲人心目中的中国形象奠定了基础。

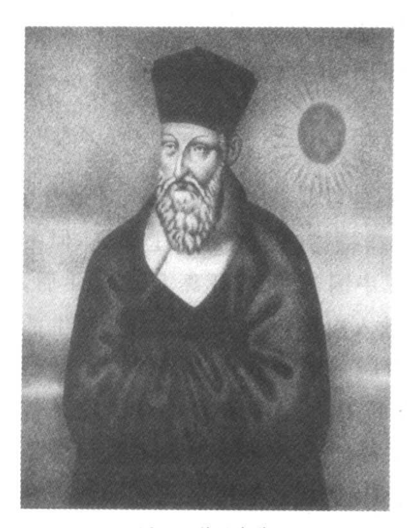
二、发自中国内部的报导

1、传教士的赞誉

17世纪，对中国的报导主要来自罗马教廷的耶稣会传教士。1552年，耶稣会教士方济各·沙勿略抵达广州湾外的上川岛，但由于明代严厉的海禁政策而无法进入中国，最后客死岛上。30年后，耶稣会士利玛窦想方设法才获准进入中国内地。此后他长期生活在中国，在一个完全不同的文明中展开艰难的传教活动。正如很多研究成果表明，利玛窦传教事业的成功，主要是因为他采取了被称为“适应政策”的传教模式，即在传播天主教时尽量避免与中国文化深层次的价值观发生冲突，对儒家学说、祭祖仪式等采取了调和的态度。利玛窦得到了中国士人和上流社会的尊敬，被获准在

北京长期居留。然而利玛窦在开教成功的同时，也播下了“礼仪之争”的种子，在17-18世纪的欧洲引发了一场有关中国传教问题的严重纷争。争论双方为了说明自己的观点，都纷纷撰文著书，翻译中国经典，以期将自己理解的中国文化介绍给欧洲，驳倒对方，从而争取更多的同情和支持。不管结果如何，这一过程本身，客观上造成了中国文化以前所未有的规模输入欧洲，并导致汉学在欧洲的兴起。

学术界通常将西方汉学研究以1687年法国耶稣会士来华为标志，分为前后两个阶段。在第一个阶段，有关中国的著述以对中国的综合报导为主，其中影响最大的是《利玛窦中国札记》和基歇尔(Athanasius Kircher)的《中国图志》。前者是利玛窦去世后留下的一部手稿，1614年，耶稣会教士金尼阁在回国途中，将手稿译成拉丁文，并增加了有关内容。1615年该书在德国奥格斯堡出版，很快被译成各种文字，在欧洲广为传播。利玛窦的贡献不仅在于他的观察源于在中国的长期生活，更在于他是一个掌握中文并能对中国典籍进行直接阅读的欧洲人(图8)，因此，他的叙述摆脱了一味的赞美，而是以观察者的身份，将他所了解的中国和中国文化娓娓道来，即使在今天读来，都会对他所描写的明代中国备感亲切。书中展示的是一个地大物博、繁荣富庶，人民善良平和、勤劳聪慧的中国，尽管中国也存在很多消极面，但总体评价是积极的。


图8　利玛窦像

基歇尔的《中国图志》是综合耶稣会传教士的第一手资料写成的，该书的最大特点是

图文并茂。他在书中安排了50幅图版，介绍中国服饰、建筑与生活场景，虽然其中不乏想象的成分，但大大增加了欧洲读者的阅读兴趣，对欧洲的中国风设计起到了直接的借鉴作用(图9)。



图9 《中国图志》中的皇帝

1687年，李明、白晋等五位法国耶稣会的传教士受法王路易十四的派遣来到中国。此时明代已经覆亡，住在北京宫殿里的真龙天子是清代最伟大的皇帝——康熙。与早期传教士不同，法国传教士既肩负国家使命，也是有着极高素养的学者。他们在中国传教的同时，撰写了大量有关中国历史、哲学、文学、地理、自然科学方面的著述，并翻译中国儒家与道家的经典著作，将中国文化分门别类地介绍给欧洲，而不是笼统地介绍中国。这些著述引起了知识阶层的浓厚兴趣，对18世纪欧洲启蒙主义思想家产生了很大的影响。但要说社会反响最热烈和对"中国热"影响最大的，当属《耶稣会士通信集》了①。

《耶稣会士通信集》是在域外传教的耶稣会士的通信汇编。耶稣会是一个半军事化的宗教团体，要求其传教成员以通信的形式对传教国的情况和传教的进展等加以汇报，这一制度使得传教士

① 耿昇等译:《耶稣会士中国书简集》(1－6)卷，郑州，大象出版社，2001年。根据1819年法国里昂十四卷本《耶稣会志书简集》中的"中国部分"译出。

在中国的经历和种种见闻，源源不断地流入欧洲。18世纪初，随着礼仪之争的激化，耶稣会受到各方指责。作为回应，耶稣会总书记郭弼恩神父将传教士的书信整理汇编，结集出版，向外界展示教士们在域外传教的艰辛、热忱和成果。第一卷于1702年在巴黎出版，全名为《耶稣会某些传教士写自中国和印度的书简》，出乎意料地受到社会的极大欢迎。此后通信集不断出版，到1776年，汇成了34卷本的大型文集，其中关于中国的部分也称作《中国回忆录》。由于传教士们是以通信的方式报道中国的，在反映中国社会的广度和深度上都有很大的空间，所以事无巨细。书中有对中国建筑和艺术的评论、对景德镇瓷器生产工艺的详细介绍，甚至对中国民间一种绢花的制作工艺，都叙述得极为详尽。同时，该书为读者描述了许多有关中国生活的形象而生动的细节。虽然书信集的出版没有挽回耶稣会最终被解散的结局，但对18世纪欧洲"中国热"的兴起，却起到了极大的推进作用。

《耶稣会士通信集》的编辑者之一——杜赫德神父，有感于众多珍贵的中国资料难以充分利用，将其单独编辑成《中国通志》一书。书中汇集了众多传教士、特别是法国传教士对中国文化的介绍和研究。该书充满了对中国的景仰之情，对中国的方方面面作了百科全书式的介绍，将中国描写成世界上物产最丰富、疆域最广袤、风景最美丽的国度之一。该书于1735－1736年间出版，也有图版，大受社会各界欢迎，成为18世纪有关中国知识的权威著述。

2、商人与使节的视角

17－18世纪前期，除了入华传教士对中国的全方位报道外，还有一部分报道来自商人和使节，他们的记载虽然不够全面，却是对传教士中国观的一种补充，为欧洲人观察中国提供了另一种视角，特别是其中的插图，成为欧洲民众了解中国的最好的形象资料。

1637年，英国的威德尔船长所率领的商船，卷入了一系列小型

冲突，最后带着不愉快的回忆离开广州。但船员彼得·蒙迪(Peter Mundy)将这次经历及对中国的考察，以日记的形式记录下来，而且配上插图。其中有一幅素描题为“一位地方行政官员在工作”，后来经常被引用(图 10)。蒙迪对中国的评价基本上是正面的，称其“悠久、广袤、富庶、有益于健康而且充足”①。



图 10 一个地方行政官员在工作

荷兰人约翰·纽霍夫(Johann Neuhof，1618－1672年)是另一个产生过重大影响的叙述者。他曾随同一个荷兰使团于 1656 年到达北京。荷兰使团入京的目的，是与中国新统治者——清朝皇帝商讨贸易机会，希望能与中国建立直接的贸易关系。但顺治皇帝延续了明代的对外政策，使团除了收到一大堆礼物外，并无实际进展。尽管如此，使团在中国境内的长途跋涉和在北京的逗留，却给了纽霍夫一个近距离观察中国的机会。1658 年，一本名为《联合省份的东印度公司派往觐见鞑靼大汗即中国皇帝的使节》的书，在阿姆斯特丹(一说莱顿)出版，并立刻成为畅销书，短短几年内出现了几个新版，并被译成法文、德文、英文和拉丁文。特别令欧洲读者感兴趣的是，书中附有 150 幅由温瑟斯洛·赫拉(Wenceslaus Hollar)和其他艺术家制作的精美版画(图 11)，它真实地记录了中国的民情风俗和自然景色。

① 严建强：《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》，第 63 页，杭州，中国美术学院出版社，2002 年。

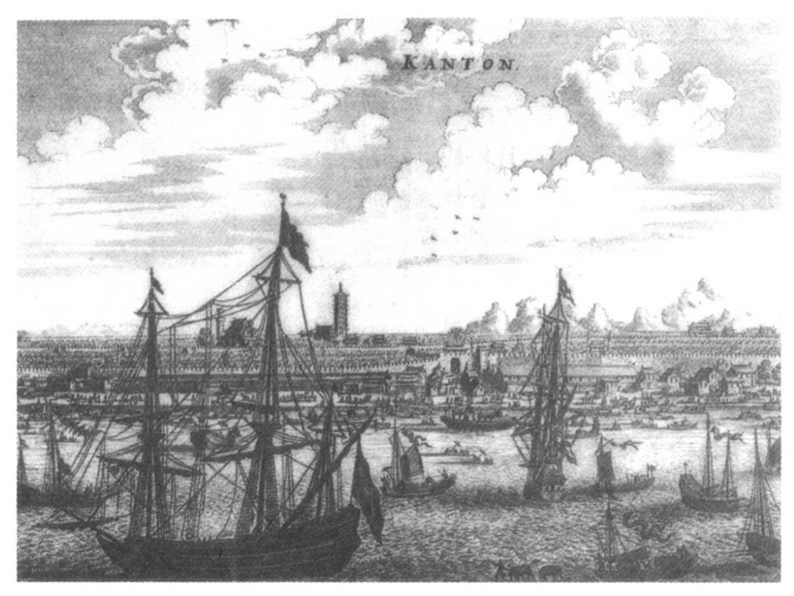


图 11　广州城远眺

还有一本书是达普(Olfert Dapper，？ —1690 年)所写的中国游记，1670 年在荷兰阿姆斯特丹出版①。达普是一位荷兰牧师，1667 年随 Pieter Van Hoorn 率领的另一支荷兰使团到达北京。该书是作者的途中见闻，也配有非常精美的插图，其中常被人们引用的一幅插图，是著名的"紫禁城午门图"(图 12)。

以上三部书，包括前述耶稣会教士基歇尔的《中国图志》，以插图的形式向欧洲人描绘了一个他们眼中看到的中国。在 17 世纪后期至 18 世纪，这些插图广为流传，成为欧洲人了解中国的一个窗口，并对欧洲中国式建筑和园林的兴起、发展起到过巨大影响。

① Lothar Ledderose：Chinese Influence on European Art，Sixteenth to Eighteenth Centuries，Edited by Thomas Lee《China and Europe》，P243，the Chinese University Press，Hongkong，1991.

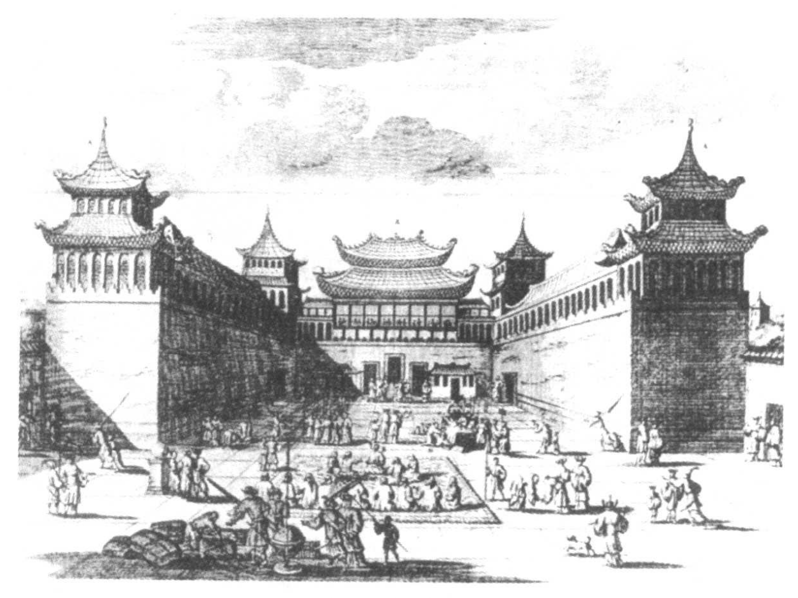


图 12　紫禁城午门

直到 18 世纪末，威廉·亚历山大陪同英国大使马嘎尔尼爵士来华，在旅行途中所画的水彩画作品问世以后，其地位才被取代。

除亲身经历的游记外，商人与旅行者从澳门或广州带回欧洲的中国书籍、绘画与雕像等，也是可资参考的图像资料。如从澳门带回的中国明代小雕像(图 13)，很快被复制为版画，出现在介绍东方文物的书籍中①。

从古希腊、古罗马时代盛产丝绸的赛里斯，到马可·波罗和其他旅行者笔下富庶壮丽的契丹，中国虽然与欧洲远隔重洋，但却一直以神秘、美好、富裕、奇特的形象留在欧洲的文化背景中。中国形象最重要的有两点：一是财富与奢侈品，二是奇特的人民与风

① Donald F. Lach: Asia in the Europe, Sixteenth through Eighteenth Centuries, P42, the University of Chicago Library, 1991.



图 13　明代小雕像

俗。真实的见闻结合了夸张的想象，对大航海时代以来的欧洲产生了强烈的吸引力。

16 世纪初，葡萄牙人绕过非洲好望角，开辟了著名的东方航线。17－18 世纪，欧洲各国纷纷成立东印度公司来华贸易，在广州港进行季节性大采购，将中国的各种商品大量运往欧洲。传教士、商人与外交使节也以溢美之词向欧洲介绍中国。知识分子对中国文化的心仪，加上民众对中国商品的狂热，共同酝酿和推进了欧洲对中国的强烈兴趣，终于引发了一场波及欧洲主要国家的“中国热”。中国风设计正是在这样的历史与文化背景下登场的。

第二章　吸收华风的再创造

欧洲的“中国热”逐渐升温，中国外销艺术品供不应求，导致中国风设计的兴起。但是所谓设计不可能是全新的创造。一方面，为了适应欧洲的生活环境以及设计师与生俱来的文化背景，必然对欧洲本身的传统体系有所借鉴；而另一方面，为了迎合市场流行，又必须在外观上借鉴进口的东方艺术品，刻意营造一种异国情调的氛围。除了模仿图案与造型外，对质地也有要求，比如中国瓷器的光洁与叩之清越的声音，中国漆器如大理石般的光泽等等，进而深入到技术层面，解密瓷器与漆器的生产工艺。而推动这一切的背后，除了对中国文化的仰慕外，更重要的是巨大的经济利益。

17－18世纪输入欧洲的东方艺术品不仅来自中国，也来自日本和印度，如日本的漆器、瓷器和印度的印花棉布。因此所谓“中国风”，其借鉴的来源是多元的。尽管如此，由此产生的风格仍然是不折不扣的“中国风”，而与单纯借鉴日本或印度的“日本风”或“印度风”有所区别。中国风设计的依据主要来自三个方面：一是模仿东方外销艺术品的造型与装饰；二是借鉴中国游记之类出版物中的相关图像资料；三是解密中国的制漆与制瓷技术。欧洲的漆器与瓷器制作虽然具有自己的特点，可以称为“二次发明”，但在此之前，对中国相关技术信息的收集与分析也起到了很大作用。

第一节 从收藏到中国风设计

16世纪起，由于东方航线的开辟以及因此带来的巨大收益，欧洲各国相继成立自己的东印度公司，投身到繁荣的中国贸易中来。欧洲的上流社会和知识阶层开始以极大的热忱关注东方，关注从东方归来的每一艘贸易船。起初，几乎所有的东方珍奇都受到追捧，包括自然与人工制品。但随着输入量的增大，人们对东方物品的态度也从猎奇变成欣赏，从看重其收藏价值变为更注重审美价值。中国外销艺术品受到市场的普遍欢迎，社会需求面进一步拓宽。对中国外销艺术品的仿制开始于16世纪晚期。17世纪中期以后，在中国艺术影响下的中国风设计开始兴起，并渐成一股强烈的风尚，一直延续到18世纪晚期。

一、走出珍品柜

17－18世纪，欧洲各国将发财的梦想寄托在东方贸易上。东印度公司在为各自的国家和股东们带来丰厚利润的同时，每个职员也发了大财。这一方面是因为高额利润带来的收入和分红，另一方面还因为到中国港口采购的商船，除了完成公司额定的采购任务外，还允许各级船员根据自己的需要，购买部分商品作为私人贸易。这些私人性质的采购与贸易活动所涉及的数量不多，但却具有较高的艺术价值。除精美的瓷器和丝绸外，主要有漆器、屏风、扇子、壁纸、刺绣、书籍、绘画、雕刻以及其他工艺品等。这些物品被带往欧洲后，受到人们的极度喜爱。有些被纳入东印度公司在中国采购的商品清单中，有些则始终属于私人贸易，数量不多，但其背后不乏专营东方物品的商行的支持①。这就是中国外销艺

① Craig Clunas: Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987, P16.

术品的由来。

中国外销艺术品中，瓷器的输入量最大。尽管葡萄牙人前往东方主要是寻找香料与丝绸，最初并不了解瓷器的价值。但作为压舱货的瓷器，却以其晶莹的质地、美丽的色彩一下子吸引了上流社会的关注，人们开始争相追逐。从 17 世纪起，瓷器就成为东印度公司商船在中国采购的大宗商品之一。在 18 世纪的一百年中，中国瓷器输入欧洲的数量，据最保守的估计，也在 6000 万件以上①。

与香料、茶叶、生丝、药材以及其他原材料不同，瓷器、绸缎、漆器、屏风、壁纸、绘画、雕刻所具备的艺术性质，使得它们格外引人注目。这是因为，中国外销艺术品精美的工艺和别致的造型，以及全然不同于西方传统的装饰纹样，为欧洲提供了异国情调的审美体验与想象空间。马可·波罗以来一直徘徊在欧洲文化背景中的"契丹(Cathay)"，在中国舶来品的风景人物图案中是如此栩栩如生，浪漫的"中国情结"最终在图像上找到了它的落脚点。大部分没有到过中国的欧洲人，正是通过这些外销艺术品认识中国，并感知中国文化的。

与中国一样，欧洲的艺术品收藏也是源远流长。众所周知，古罗马人就将希腊雕像和陶瓶等作为战利品带回去，收藏并加以复制，用来点缀他们的花园和居室。中世纪收藏的对象，主要是基督教的圣物，因此，很多历史悠久的教堂都有保存至今的圣物箱。

文艺复兴以后，欧洲重新发现了希腊、罗马时代的古典艺术，对意大利古代艺术品的收藏盛极一时。在中世纪晚期至文艺复兴时期的 14－15 世纪，已经有中国瓷器通过伊斯兰世界辗转到达欧

① 夏鼐：《瑞典所藏的中国外销瓷》，《文物》1981 年第 5 期，引自戈登：《收集中国外销瓷》(1978 年英文版)。

洲，但数量极少，被珍如拱璧。如目前保存在卡塞尔（德国东部城市）博物馆的一件龙泉窑的青瓷碗，被安置在一个哥特式镶银底座上，时代当在 1453 年以前。它曾经是德国黑森家族的世袭珍品。英国有所谓瓦含杯（Warham Cup），是主教瓦含于 1502 - 1532 年间遗留给牛津大学新学院的，也是一个青瓷碗，碗底有弘治年号，被安置在华丽的银座上，至今保存在牛津大学[①]。更珍贵的元代青花瓷也有到达欧洲的，奥立弗提到一件 14 世纪中国元代的青花瓷盘（图 14），是 14 世纪晚期或 15 世纪早期偶然传入欧洲的少量中国瓷器之一，而同类瓷器在当时近东的伊斯兰地区并不鲜见[②]。



图 14　中国元代的青花瓷盘

最初被追逐的物品并不限于瓷器，事实上，一切值钱或不值钱的东方物品都受到了追捧，种类五花八门。这是因为地理大发现以来，欧洲社会对未知世界的探索欲望被一下子激发出来。收藏家们大多为学者和贵族，他们对东方的兴趣不仅仅是追逐财富，同时也想拓展植物学、动物学、地理学、人类学、考古学等广阔的学科知识。他们纷纷在自己的府邸里开辟藏品室，设置珍品柜与标本柜，甚至实验室，来陈列与研究自己辛苦收集来的各

① 朱杰勤：《十七、八世纪华瓷传入欧洲的经过及其相互影响》，《中外关系史论文集》，第 181 页，郑州，河南人民出版社，1984 年。

② Oliver Impey：Chinoiserie，Charles Scribner's Sons，New York，1976，P32.

种自然标本和人工制品，其中包括艺术品，以显示自己的博学多识和广泛兴趣。这在当时是一种风尚。这些藏品通过历代的流传与捐赠，构成了目前欧洲各地人文博物馆和自然博物馆藏品的重要组成部分。因此，葡萄牙与西班牙香料船上的东方稀罕物品，如东南亚的黄金珠宝、象牙制品、珍贵木材、海贝壳、鹦鹉、药材、琥珀、鸵鸟蛋、椰子、印度棉布、日本漆器、中国丝绸和瓷器，包括异国的动植物等，都在他们的追逐之列，其需求的迫切不亚于香料。1516 年，法国国王弗朗索瓦一世①在马赛看到展出的东方犀牛后，也兴致勃勃地通过代理人，为枫丹白露宫大量收购东方珍品。

这股东方物品的购藏之风传播到欧洲很多国家，并在 16 世纪后期到 17 世纪前期荷兰介入东方贸易后达到高峰。在荷兰，东方物品的收藏极为丰富，其中的中国物品以瓷器为主。当时有几位收藏家颇负盛名，如 Abraham Ortelius、Bernhardt Broecke（即 Paludanus）、Ole Worm 等。例如 Paludanus，他一共拥有 87 只收藏柜，藏品范围很广，有地理学、植物学、动物学方面的标本，也有各种人工制品，如瓷器、漆器、服装等艺术品，后者大部分来自中国、印度与日本。1592 年，符腾堡（Wurttembury）的腓特烈一世公爵还专程赶到荷兰的恩克赫伊曾（Enkhuizen）拜访他，参观其收藏②。1633 年 Paludanus 去世后，他的部分藏品捐给了荷兰的莱顿大学，莱顿大学专门构筑一楼，用来收藏和陈列捐赠藏品，这种形式便成为近代欧洲博物馆的前身。

16 世纪末，中国瓷器和少量漆家具已出现在英国、法国等富裕商人的住宅中。如 1599 年 Thomas Platter 记载，伦敦的柯柏先生

---

① 弗朗索瓦一世（1494－1547 年），1515 年登上法国王位。在他统治期间，法国的文化艺术达到一个高潮。

② Oliver Impey：Chinoiserie，Charles Scribner's Sons，New York，1976，P56－57.

家有一件珍品橱,里面放着来自中国的瓷器[①]。这些国家的中国贸易展开较晚,输入的中国物品相对较少,因此行情更俏。17 世纪初,人们为贸易商船上的东方物品竞相争逐,1604 年,参与凯瑟琳娜号竞购的王公贵族中,包括英王詹姆士一世与法王亨利四世,后者购置了一套非常精美的餐具瓷。这股风越刮越烈,收藏家们热切地盼望着从东方归来的大帆船。东印度公司的某些上层人物就利用了自己的特权,商船一靠岸就急匆匆赶往码头,先下手为强,这种贪婪的行为常常引发争议。如 1613 年,在公众的压力下,英国东印度公司的上层被迫采取措施平息众怒,董事会的一些人承诺退还部分东方物品,转让给其他买家。

随着东方物品输入的不断增加,欧洲的收藏家和富人们有了更多的挑选、鉴别机会。他们的代理人以东方物品鉴赏家的身份,比较产地、品质和装饰风格,以购买最正宗的、质量最好的东方物品。东方物品数量增加的另一个结果,是将人们的注意力从其珍稀价值转移到审美价值上来,而其中带艺术性质的人工制品,也逐渐走出达官贵人和收藏家的珍品柜,成为人们的居室装饰品与日常用品。一部分高档的产品因为达官贵人的追捧而保持高价位,而当东方物品的流行成风时,社会上就产生了对廉价产品的需求。因此进入 17 世纪后,欧洲对瓷器、漆家具、丝绸刺绣、雕刻工艺品等中国外销艺术品的需求量有了较大增长。

二、短缺带来的发展良机

对中国外销艺术品的模仿开始于 16 世纪晚期,甚至更早。1580 年,意大利佛罗伦萨就在佛朗西斯一世大公的支持下仿造过中国瓷器,即所谓"梅迪西(Medici)瓷器",其实是一种釉陶产品,但在纹样上模仿中国明代青花瓷(图 15)。遗憾的是,梅迪西瓷的产

① Hugh Honour:Chinoiserie: The Vision of Cathay,John Murray Ltd. London,1961,NewYork,1973,P42.



图 15 梅迪西瓷

量极少，17 世纪初就已停止生产。中国漆家具传入欧洲后，在荷兰、意大利、英国、法国等地都出现了中国漆家具的仿制品。在 17 世纪初的文献中，零星提到了仿制中国橱柜的活动。如 1600 年在巴黎上演的一出戏剧中，剧中角色提出，要按中国样式打造一件橱柜，1616 年，一个叫威廉·史密斯的人在从罗马写出的信中提到，他曾经受雇，为主教和王子按最新流行的中国样式打造家具①。1612 年，荷兰家具师 William Kick 应一位将军的要求，打造过一件仿制的中国橱柜，以与另一只进口的中国橱柜相配，作为送给土耳其苏丹的礼物②。遗憾的是，这些记载都是分散而零星的，除少量"梅迪西瓷器"(目前收藏在欧洲各博物馆中的数量约 59 件)外，没有任何 17 世纪早期的仿制品留传下来。

明朝初期中国实行严厉的海禁政策，严格管制对外贸易。明成祖即位后，海禁稍有松弛。永乐元年(1403 年)恢复了浙江、福建、广东三市舶司，到正德四年(1509 年)，非朝贡国家也被允许进入广州进行贸易。嘉靖元年(1522 年)，宁波发生争贡之役③，明政

---

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P44.

② Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London, 1981, P135.

③ "争贡之役"是指明嘉靖二年(1523 年)六月，日本番侯的两个朝贡使团在浙江宁波因争贡而发生冲突，致使很多明朝军兵被杀或被掳，震动朝野。

府撤消了浙江、福建二市舶司,独存广东市舶司对外贸易,形成了广东在对外贸易上一枝独秀的局面。万历年间,受明政府委托,广东三十六行代替市舶司主持贸易事务,从此开始了广东官商垄断对外贸易的历史。隆庆(1567－1570年)之后,海禁松弛,"广州几垄断西南海之航线,西洋海舶常泊广州"①,对外贸易有了较大的增长。

明清易代之际,广州贸易一度遭到严重打击。万历四十四年(1616年),努尔哈赤崛起于白山黑水之间,建立起大金政权。1644年,李自成攻入北京,明朝灭亡。后来建立的南明政权风雨飘摇,对外贸易大受影响。顺治三年(1646年)与七年(1651年),清兵两度进攻广州,将广东置于控制之下。由于政局不稳,在建国之初,清政府重新采取了严厉的禁海与迁海政策,对外贸易一度停止,以贸易为生机的澳门葡萄牙人几乎陷入绝望的境地。直到康熙二十三年(1684年),清政府才宣布开放海禁,并设立粤海关,负责对外贸易事务。此后欧洲商船再度云集广州,中国外销商品恢复大规模出口。

17世纪前期,中国外销艺术品输入欧洲,并在欧洲出现了少量仿制品,但没有记载表明,欧洲曾有过任何成规模的仿制生产。然而明清易代之际中国内部的混乱以及清初的海禁,使得中国的对外贸易一度停滞。虽然民间走私贸易从来都不曾断绝,但欧洲商船在广州、澳门的大规模采购活动大受影响,导致中国外销艺术品输入锐减。欧洲对中国商品的热情不减,而中国商品的数量却严重不足,这种情形导致了两方面结果:一方面使得"海上马车夫"荷兰将目标转向日本,输入欧洲的日本瓷器与漆器数量因此有了较大增长;另一方面,欧洲自己设立窑场与作坊,开始大批量仿制生产"中国风格"的产品,以满足市场需求。从17世纪50年代起,在

① 谢清高著、冯承钧注:《海录》卷上,北京,中华书局,1995年。

荷兰的代尔夫特[1]，首先出现了模仿中国明代青花瓷的釉陶产品，并大获成功。经过一段时间后，代尔夫特陶从纯粹模仿中国外销瓷，逐渐转为自己创作“中国风格”的作品。在代尔夫特陶的影响下，欧洲各地的窑场纷纷开始生产蓝白两色的中国风格釉陶，中国风设计从此真正兴起。

因此，对中国外销艺术品的模仿始于16世纪晚期，但真正意义上的成规模的中国风设计，却是从17世纪中期开始兴起的。

第二节　模仿东方外销艺术品

欧洲中国风设计的兴起，中国外销艺术品是被模仿的主要对象，同时兼及日本与印度。这一方面是因为中国艺术品的输入量大、种类齐全，另一方面也是因为在17－18世纪欧洲人的眼中，最具有耀眼光环的、最能吸引注意并激发人们想象的，是中国而不是其他国家。但日本的瓷器、漆器与印度的印花棉布，对中国风设计也有着直接的影响。

一、模仿中国外销艺术品

中国外销艺术品是为欧洲市场量身定制的，种类不少，有瓷器、纺织品、家具、银器、扇子、雕刻、绘画等等。从风格上看，大致可以分为两类。第一类虽然是为欧洲市场制作，但基本上采用中国传统样式，或虽然器物造型有欧洲特点，但装饰题材仍然为中国的花卉、风景与人物风俗等，因而具有鲜明的中国情调。第二类是欧洲客户在中国订制的个性化产品，如以家族的纹章作为装饰，或以欧洲的宗教人物、花卉纹样为主题的，一般称为订制产品。真正

---

① 代尔夫特是荷兰靠近鹿特丹的一个运河畔的小镇，制陶业始于17世纪初，产品风格接近意大利锡釉陶。17世纪中期起，以中国外销青花瓷为样本，大量生产中国风格的釉陶产品，并影响到欧洲各地的釉陶制品。

对欧洲装饰艺术产生重大影响的，正是对欧洲人来说充满异国情调的第一类外销艺术品。

1、从青花到釉上彩

17世纪中期以前，输入欧洲的中国瓷器大多为青花瓷。青花瓷始烧于唐代，后其工艺失传，元代起在景德镇又开始大量生产。16世纪欧洲与中国开始直接贸易以来，最早输入欧洲的中国瓷器也是青花瓷。

荷兰人非常喜爱这种蓝白两色的瓷器，称之为“克拉克瓷”(Kraak Ware)，这个词可能来自西班牙语“carrack”，本意指从事东方贸易的货船[①]。荷兰的代尔夫特釉陶最早采用蓝白两色的青花纹样，在造型上大多模仿中国的青花瓷，主要是明代万历时期(1571－1619年)的外销青花瓷样式，以至于有些产品分不出产地。

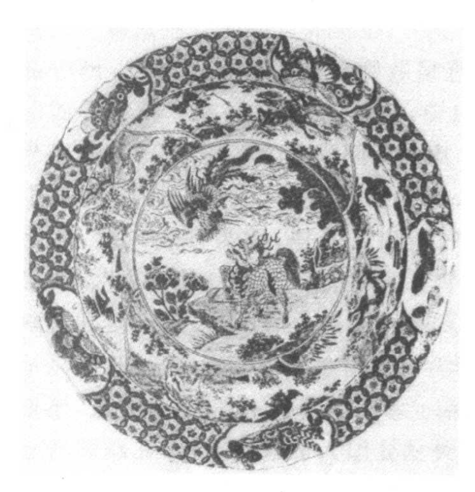
在17世纪40－50年代中国对外贸易停滞期间，荷兰转而向日本购买瓷器，导致日本瓷器大量输出。日本最早的外销瓷——“有田烧”也是一种青花瓷，且在造型与装饰上均模仿中国万历青花瓷的样式，不久以后，日本外销瓷转向“伊万里样式”。欧洲人所称的“伊万里瓷”是一种釉下青花加釉上彩的彩瓷，以红蓝两色为主色调，与中国瓷器在艺术风格上有很多相似之处，因此也受到欧洲市场的欢迎，进口数量逐年增加。康熙二十三年起，清王朝的统治在南方稳固后，重新开放对外贸易，允许欧洲各国商船前来广州，中国瓷器恢复大规模出口。这一时期，欧洲市场对瓷器的爱好已经从青花瓷转向彩瓷，其中日本瓷器占有相当的市场份额。重返欧洲市场的中国，曾一度模仿日本伊万里瓷，生产红蓝两色的彩瓷，欧洲将这一类中国外销瓷称为“中国伊万里瓷”。尽管彩瓷流行，但青花瓷仍有相当市场，对青花的爱好一直延续到19世纪。

---

① 莫拉·瑞纳尔迪著、曹建文译：《克拉克瓷器的历史与分期》，《南方文物》2005年第3期。

中国外销瓷重返欧洲市场后，很快以自己的特色赢得了人们的喜爱。特别是在白瓷上直接装饰釉上彩纹样的彩瓷，出口最多。一般先由景德镇烧成白瓷，然后运到广州，在广州城南的河南岛上的工场中描上彩绘。康熙年间输出的彩瓷，因为偏向绿色调，欧洲人称之为“famille verte”，意为“绿彩”，时间上约从康熙中期至雍正时期。而乾隆年间输出的彩瓷，因为多粉色调，称为“famille rose”，意为“玫红彩”，国内称“粉彩”，也叫“洋彩”。粉彩所用彩料来自欧洲，一说其发明地在荷兰的莱顿，是由西方传教士带到中国的。目前欧洲保存的最出色的中国外销瓷，是康熙至乾隆年间输出的彩瓷，均为釉上彩。无论是17世纪的青花，还是18世纪的绿彩与粉彩，中国外销瓷输入的数量之巨，在欧洲社会的流行之广，产生的影响之大，是迄今为止任何一种外国产品所无法比拟的，以至于欧洲人一提到中国艺术，往往想到的是青花瓷与彩瓷。

欧洲中国风设计对中国外销瓷器的借鉴主要体现在纹样与造型上。中国瓷器的纹样，如龙、凤、麒麟、虎、鹿、蝴蝶、蝙蝠等动物纹样，梅兰竹菊、荷花池塘、岁寒三友、牡丹、芭蕉等植物纹样，山水园林、风俗故事、仕女婴戏甚至刀马人物等风景人物纹样，以及程式化的云纹、水波纹等，都出现在代尔夫特釉陶等欧洲的中国风产品上。由于文化背景的差异，欧洲装饰家并不懂得这些纹样的象征意义，纯粹将其作为中国元素提取出来，且常常作一些变形处理。有些模仿存在一些问题，给人以不伦不类的感觉。比如仕女弱不禁风，花朵尺寸放大、假山奇形怪状、亭台与拱桥摇摇欲坠等，让人一眼就看出来是拙劣的仿制品。但随着时间的推移，中国风格的纹样画得越来越娴熟，并最终从模仿走向新的创造。除纹样外，中国风设计还借鉴了中国外销艺术品的造型，例如盖罐、长颈瓶、葫芦瓶、壶、杯等样式，被欧洲各地的釉陶和瓷器厂所模仿。


图 16　代尔夫特陶盘

17 世纪后期，荷兰的代尔夫特窑有很多优秀的釉陶作品，在造型与装饰风格上与中国外销瓷十分接近（图 16）。德国法兰克福窑的釉陶也非常精美，模仿中国外销瓷十分到位（图 17）。有些作品已开始摆脱纯粹的模仿，试图创造自己理解中的“中国风格”。如 17 世纪晚期法国纳韦尔窑的一件长颈釉陶瓶（图 18），其上的中国人物摆脱了亦步亦趋的模仿，带上了中国风特有的不真实


图 17　法兰克福陶瓶


图 18　纳韦尔陶瓶 Ⅰ


图 19　纳韦尔陶瓶 Ⅱ

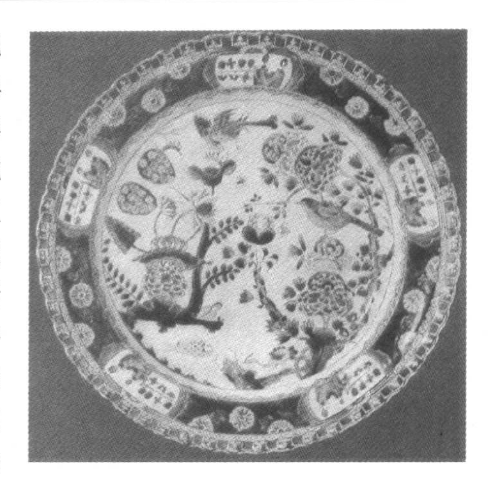


图 20　安斯巴赫窑陶盘



图 21　桑斯尼窑陶盘

的梦幻感。该窑 18 世纪中期的另一件陶瓶，是典型的长颈瓶造型，但色彩为蓝底白花，与中国青花瓷白底蓝花刚好相反，且人物逸笔草草，更具浪漫色彩（图 19）。德国安斯巴赫（Ansbach）窑的一件釉陶盘（图 20），仿清康熙外销五彩瓷，但花卉有明显变形。18 世纪中期法国桑斯尼（Sinceny）著名的“鞑靼轻骑兵”陶盘（图 21），仿自乾隆外销彩瓷，但刀马人物与头上飞翔的鸟与蝴蝶给人以明显的夸张感。

除了青花瓷与彩瓷，还有一类中国陶瓷对西方产生过重要影响，即江苏宜兴的紫砂茶壶。1635 年左右，这种器物由荷兰人首先引入欧洲，并随着饮茶风尚的兴起而传播开来。特别是英国，是欧洲进口和消费茶叶最多的国家，饮茶成为全社会的时尚，男女老少趋之若鹜。英国硬瓷器的生产较晚，但炻器发达，因此，仿宜兴茶壶的炻器也非常流行。如一件 1700 年英国斯坦福郡生产的炻器茶



图 22 仿宜兴炻器茶壶

壶(图 22),其造型与盖上的动物纽,有着明显的宜兴紫砂壶的影子。

2、填漆与描金家具

中国输往欧洲的外销家具,17－18 世纪以漆木家具为主,到 18 世纪晚期始有竹与藤制家具出口,但数量不多。中国硬木家具在欧洲受到推崇并成为收藏珍品,晚至 20 世纪初。因此对 17－18 世纪欧洲中国风设计影响最大的是外销漆家具。

中国是漆家具的故乡,早在二千多年前的战国时代,楚国的漆器就已经达到很高的工艺水平,其漆色多为红黑两色。明代嘉靖、万历时期(16－17 世纪初),中国漆器出现了新的繁荣,主要有雕漆、填漆、描金、螺钿等品种,清代康熙、雍正、乾隆三朝全盛时期,髹漆工艺也大放异彩,但高档漆家具一般为宫廷所有,广东等地的外销漆器主要有描金、彩绘、填漆与螺钿镶嵌等品种。

最早流入欧洲市场的东方漆家具究竟是什么样的已经无从知晓了,但至迟至 16 世纪后期,东方漆器已经到达欧洲。根据西方实物推测,日本漆家具可能更早输入欧洲,在欧洲市场上的评价也比较高,但中国漆家具也有自己的特色。从目前保存下来的实物看,一般分为两种类型。第一种采用“刻灰”工艺作装饰,属于“填漆”一类,是纯粹的中国特色①。制作时,先要涂上一层几毫米厚的“漆灰”——一种砖粉、猪血和未精炼的漆的混合物,再刷上漆。然

① 王世襄:《髹饰录解读》,第 135 页,文物出版社,1998 年。书中谈到,款彩也称“刻灰”,“款彩的漆胎,为了便于刊刻,一般都不坚实。采用材料可能有砖粉、猪血,而生漆并不多。所以它的颜色近于灰绿。刊刻时,刻至漆灰而止,刻灰的名称就是这样来的。”

后，在深色漆地上雕出凹下去的花纹，再填以漆色或油色，干后磨平。这种漆家具制作方便，色彩丰富，装饰华丽，在17世纪中期比较流行，属于输出较早的中国漆家具。

第二种即彩绘或描金家具，17世纪后期起销往欧洲的，大部分为此类家具。10世纪以来，日本发展出称为“莳绘”的描金画漆工艺，质地精良。明代中国漆工杨埙学习了日本的莳绘技法，并加以创新。清代宫廷造办处也将描金技法称为“洋漆”或“仿倭漆”。因此有人认为，在黑漆地上装饰金色图案的“黑漆描金”装饰技法可能源于日本。但正如王世襄在《髹饰录解读》中所言：“我国在两千多年前在漆器上就广泛使用描金描银之法”，“描金之法是由中国传往日本的，时间在隋唐之际，或更早。当然我们也不能否认描金漆器在日本有它的高度发展，并在一定的程度上反过来影响了中国的漆工。”①

外销漆家具除手绘外，还采用粉本制作法进行复制②，以提高工作效率。其方法是用一张薄纸，用墨线勾好底稿，以针刺出图案轮廓的针孔，将石墨粉或滑石粉覆在纸上扑打，使粉从针孔中漏下，在漆面上形成图案轮廓。然后打上金胶，趁其未干时洒上金粉或贴上金箔。也有将填漆与描金工艺结合起来的，即用一把铁刀沿着花纹雕刻，填上色漆，再洒上金粉。粉本复制法在手绘丝绸、手绘壁纸、外销纸本绘画等中国外销艺术品的制作中曾广泛应用。

18世纪中国外销漆家具，包括各种橱柜、椅子、箱、盒及屏风等，大量采用黑漆描金图案，很受欧洲市场欢迎。图案有山水风

---

① 王世襄：《髹饰录解读》，第86页，文物出版社，1998年。

② 粉本或为画稿的别称，或指画稿制作方法。清代方薰《山静居画论》：“画稿谓粉本者，古人于墨稿上加描粉笔，用时扑入缣素，依粉痕落墨，故名之也。”清代李修易《小蓬莱阁画鉴》：“唐宋人所画，先立粉本，惨淡经营，定其位置，然后落墨。”本文所说的粉本指的是技法。

景、庭院人物、竹石花鸟、民间故事或瓶花图等，其中有些可以在《十竹斋书画谱》之类的中国雕版印刷的画书中找到原型。这些漆家具装饰华丽动人，对欧洲的中国风设计具有重大影响。



图 23 柏林漆家具

欧洲中国风设计对东方漆家具装饰纹样的借鉴颇多，而且不限于家具，不少瓷器、金属制品、纺织品、壁毯与室内设计上的图案，也来源于漆绘家具。如一件 1715 年德国柏林生产的漆家具（图 23），抽屉柜承托双门柜，柜门上的图案来源于东方（中国或日本）漆器。另一件 1770 年英国伦敦生产的立柜，柜门为浅黄色地，上用深绿色绘出中国式山水小景图案。

3、刺绣与手绘丝绸

我们以前有一种误解，以为 17－18 世纪中国大量输出成品丝绸，其实，输出的绝大部分是丝类原料与坯绸，丝绣制成品所占比例很小。1709－1760 年，是英国东方织物最流行的一段时间。从中国进口的产品总额中，丝织品比例不足 5％，大部分年份不足 1％[①]。可以说，丝绣品不是东印度公司的大宗买卖，而是船员们个人从事的私人贸易。

输入欧洲的中国丝绣品以刺绣和手绘丝绸为主，晚期也有提

① Craig Clunas: Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987, P22.

花锦缎。刺绣常为装饰用，以床上用品为主，如帷帐、床罩等，也用作墙饰、家具覆盖物等。通常绣在奶白或浅黄等浅色缎面上，床罩常在中央绣一朵大花，四周装饰折技花卉，并有鸟蝶等穿飞其间，色彩明亮。如伦敦 V&A 博物馆所藏中国外销缎面刺绣床罩（图 24）。这种织物自 17 世纪晚期起已输入欧洲，其纹样布局与今天中国民间常用的被面装饰类似，俗称“四菜一汤”式。但其装饰设计具有明显的外销艺术品特色，突出异国情调，与国内市场不同。

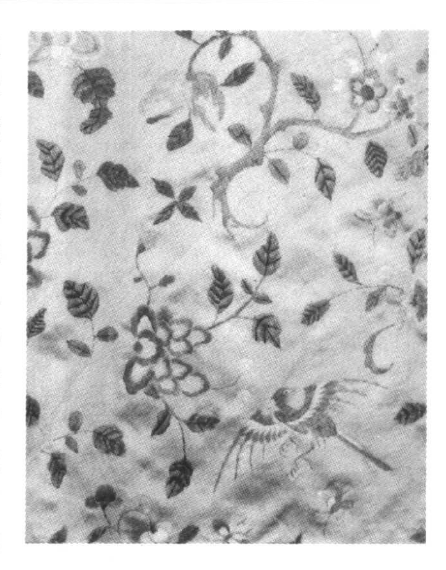


图 24　外销缎面刺绣床罩

另一种外销丝绸面料是手绘，有罗地、纱地、绢地和缎地（图 25），既可用于装饰也可用于服饰。这些面料的坯绸大部分广东皆可出产，也有部分是商人们从江浙一带贩运而来。清代屈大均《广东新语》载“广州竹枝词”云：“洋船争出是官商，十字门开向二洋。五丝八丝广缎好，银钱堆满十三行。”该诗描绘了广州港丝绸出口的兴旺。这些坯

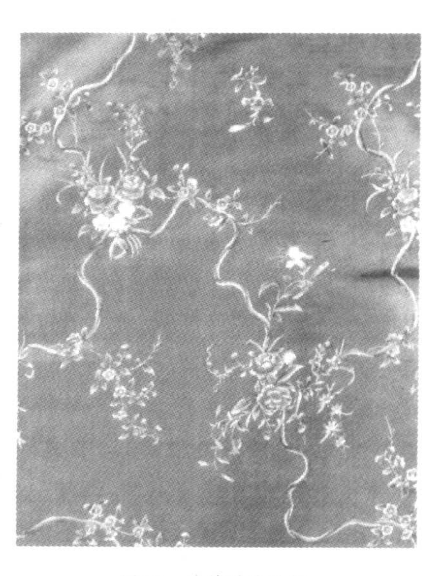


图 25　外销手绘丝绸

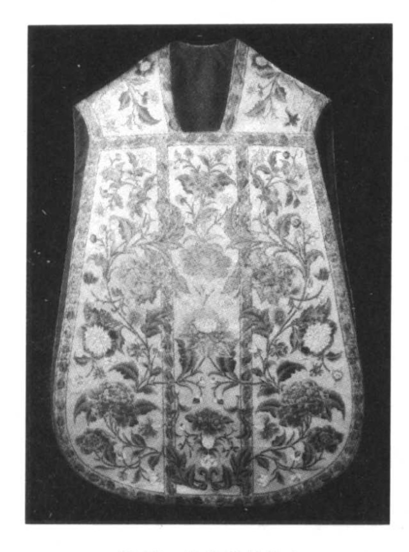


图 26　外销手绘法衣

绸在广州的作坊里进行手绘加工，在复制图案时，也可能采用了粉本制作法以提高生产效率。令人惊讶的是，虽然输入数量有限，但却有不少手绘丝绸以未经裁剪的面料形式保存至今，其原因可能是长度与宽度的配置不合欧洲服装的需要。尽管如此，中国丝绸仍然因其明亮的色彩、异国情调的纹样和相对低廉的价格，受到妇女们的欢迎。与印度棉布不同，中国丝绸（特别是绢地的塔夫绸）有一个独特的地方，即行走时衣裙摩擦会发出轻轻的丝鸣，在 18 世纪的社交场合，这种沙沙的丝鸣声是上流社会女性展示魅力的重要手段。

中国古代有在绢上做画的传统，但到 18 世纪，绢本绘画衰落了，文人画家们更多地选择吸水力更强的生宣纸作为绘画材料。手绘丝绸不同于绢本绘画，但又有类似之处。从工艺上看，有些为纯手绘，有些则采用绢本绘画的粉本制作法，将花样轮廓线“转移”到绸面上。在花纹轮廓线内，通常先染上一层白，以增加花朵的体积感并让颜色更有层次，再绘上各种颜色，并用金色或银色勾边，最后定型，让色彩固着。手绘丝绸的纹样，多在浅色地上用明亮而柔和的色彩画出花卉、枝叶、缎带等。花卉大多比较写实，以清地纹样为多，色彩过渡自然，与中国传统提花丝绸有所区别。用手绘丝绸制作的成品服装不多，其中一部分属于天主教神父所用的法衣（图 26），色彩明艳，装饰华丽，与粉彩瓷器有异曲同工之妙，主要通过菲律宾的马尼拉销往西属美洲。除手绘丝绸外，中国江南地

区盛产的提花绸缎也有外销的，但目前保留下来的样品以19世纪出口美国的较多。

4、中国壁纸

欧洲有在墙壁上装饰纺织品的传统，如挂毯、刺绣和锦缎织物等。17世纪后期到18世纪初，还流行用东方进口的漆绘壁板、漆绘或浮雕的皮革以及从印度进口的印花棉花作覆墙材料。这些材料只有上流社会才用得起，而壁纸的兴起，最初是作为这些高档壁饰的廉价替代品，后逐渐流行成风。17世纪晚期，中国壁纸开始输入欧洲，其富丽的色彩，精美的画面，完美的工艺，以及浓郁的东方情调，受到了欧洲社会各阶层的极大欢迎。特别在18世纪中后期，即1740－1790年间，是中国壁纸流行的高峰期。

与其他外销艺术品不同，用壁毯装饰墙面不是中国汉族地区的传统。中国传统的住宅，一般用木板或石灰泥墙分隔，以素净为美，习惯在厅堂的墙壁上悬挂立轴绘画与对联。民间常见的是年画，有纯粹雕版印制的苏州桃花坞年画，有印绘结合的北方杨柳青年画，也有质朴自然的山东潍坊年画，内容不外乎吉祥如意的寓意画、花鸟画与戏曲故事之类，广东佛山地区的年画也非常有名，明清时期肯定有民间作坊大量生产此类纸画。有学者推测，可能是卷轴画或民间年画这类纸本绘画被不明就里的欧洲商人购买后，直接贴到了墙上，其浓郁的东方情调引起人们的强烈兴趣，并正好与欧洲正在兴起的壁纸时尚相吻合[①]。不管最初触发外销壁纸生产的原因是什么，这是一门应外销要求而兴起的艺术手工业。壁纸的尺寸包装都符合欧洲的要求，但题材装饰强调中国风情。

中国外销壁纸大多数是成套的，一般每套有二十五张，每张大约12英尺长(365厘米)、3至4英尺宽(91或122厘米)，拼起来就

① 钱存训著、郑如斯编订:《中国纸和印刷文化史》，第110页，桂林，广西师范大学出版社，2004年。

可以在墙面上组成一组连续的画面。欧洲各地有不少用中国壁纸装饰的房间保留下来，根据有关记载和实物遗存，可以分以下两类：

第一类为“花树与鸟”的题材，这类外销壁纸数量最大，画面清新自然，风格优雅。其主题纹样是一株或几株花树，其枝干幼细，撑满整幅画面。树枝上各色鲜花盛开，美丽的鸟和蝴蝶绕树飞舞。整幅画面衬以浅色的底子，特别明快（图 27）。人们注意到，有些花与树在植物学上是不真实的，因为花朵与树叶的匹配具有随意性，但就花、树的局部来看，又有着栩栩如生的真实感。“花树和鸟”的基本样式也有变化，或配以假山、池塘、盆景、栏杆等，或将竹子、芭蕉等植物配衬在花树间，或在树上挂鸟笼等，或在树下点缀一些孔雀、猴子、中国人物，以集中表现“中国情调”。

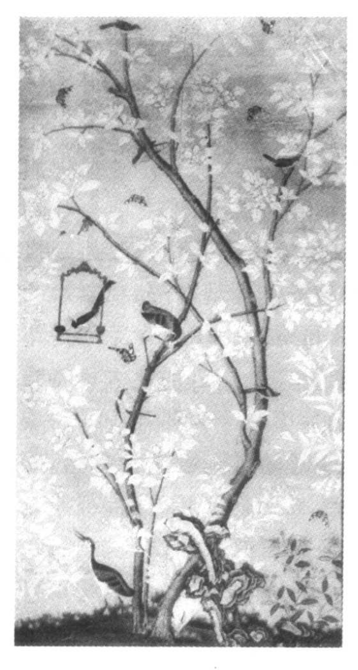


图 27 “花树与鸟”壁纸

第二类为人物风景题材，主要表现中国人日常生活的场面，如游园、过节、宴乐、家居、打猎等等。这类壁纸是山水与风俗人物画的结合，与瓷器上的人物风景画一样，反映中国平安逸乐的生活景象——远处山峦叠翠，近处花木扶疏，有小桥流水，村舍宝塔，其中的中国人或闲坐，或交游，或品茶，或伺花弄鸟，过着“世外桃源”般无忧无虑的生活。此外还有部分壁纸描述制茶、制瓷与丝绸生产等中国传统手工艺生产过程，甚至描绘广东港的街景等。

中国外销壁纸对欧洲的壁纸设计产生重大影响。英国与法国

的中国风壁纸设计，在很大程度上是以中国壁纸为样本的，特别是第一类“花树与鸟”的壁纸，被模仿得最多。以英国生产的中国风壁纸设计为例(图 28)，同样的题材，中国壁纸显得较为疏朗、优雅，而英国壁纸则排列得满而密，枝叶更为疏朗、粗大。如果有花朵和鸟蝶的话，比例也会放大，以突出异国情调。

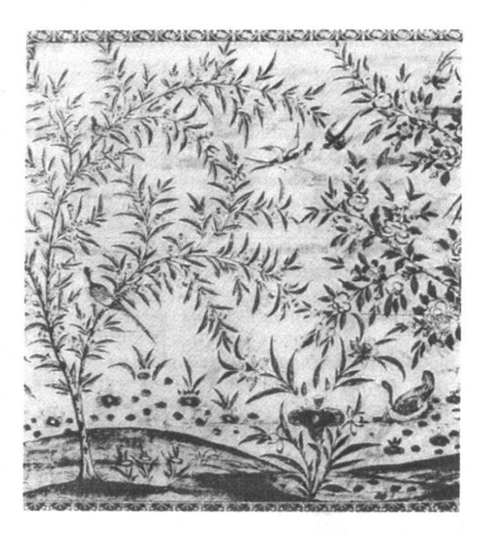


图 28 英国仿中国壁纸

5、其他外销艺术品

中国外销艺术品还有纸本绘画、版画、玻璃画、雕像、扇子、书籍、银制品等等，数量不大，但对中国风设计的影响也不能忽略。特别是其中的外销画，画中的人物形象、风景风俗、花卉植物等，常被欧洲的艺术家借用到设计中。如巴黎附近的杨工厂(Jouy-en-Josas)，在 18 世纪末和 19 世纪初以木刻型板生产印花棉布而著称，该厂厂主肯普夫(Ober



图 29 中国风印花棉布



图 30 四季平安图

Kampf)选中了图案设计师尚普(Guillaume Vincent Champs)设计的一幅中国风印花图案(图 29),工厂生意迅速拓展。据说这幅作品的来源,是 1680 年前后在苏州地区刻印的两幅牡丹图的组合[①]。18 世纪中国外销画或流传到欧洲的木刻版画中,有不少“案头清供”之类的瓶花图,瓷瓶中插着四季花卉,象征“四季平安”(图 30)。

二、模仿日本与印度外销艺术品

日本与印度的外销艺术品对欧洲装饰艺术也产生了重要影响。但在 17 - 18 世纪,这种影响主要是在中国风设计中综合体现出来的。纯粹以日本设计为主体对欧洲产生影响,晚至 19 世纪中期,称为“日本风”(Japonaiserie)。纯粹的“印度风”(the Indian Revival)也曾出现在 19 世纪初英国的建筑与室内设计中。而 17 - 18 世纪的欧洲人并不在乎中国与日本、印度的区别,日本与印度的外销艺术品同样也是中国风设计模仿的对象。

1、日本外销艺术品

日本外销艺术品对欧洲装饰艺术产生过重大影响的,无疑当属漆器与瓷器。

日本漆器历史上曾经受到了中国漆艺的影响,但到 16 世纪

① 香港艺术馆编:《从北京到凡尔赛——中法美术交流》,第 109 页,香港,1997 年。

时，日本漆器在某些方面已超越了它的老师，无论在应用范围和工艺技术上都更胜一筹。日本漆器中最出色的是黑漆描金，将金粉洒在漆器纹饰上，称为“莳绘”，大体分为“平莳绘”、“高莳绘”与“研出莳绘”三种。所谓“平莳绘”，即平涂描金做法；“高莳绘”即中国的“识文描金”，图案凸起于漆面；“研出莳绘”最后要经过打磨方能显出自然而奇特的图案效果。日本对漆器出口控制很严，数量相对较少，与瓷器的大量出口形成对比，但漆器质地精良，装饰富有韵致，在欧洲市场的评价要高于中国同类产品。英国东印度公司早在詹姆士一世统治时期（1603－1625 年）就与日本有过一次直航贸易，即“丁香号（Clove）”日本之行，1614 年 9 月 21 日返回伦敦。根据当时船员的描述，船上装载了“桌子、柜子、碗、盘、屏风以及各种优美的漆器”①。日本漆器在欧洲市场上的影响，还因为荷兰在“日本贸易”中的垄断地位而得以加强。因此，17－18 世纪的欧洲将瓷器称为 china，而将漆器称为 japan。

早期输入到欧洲的漆家具，多见两门橱柜，打开后里面有很多小抽屉，合页和锁、把手等采用精美的铜制件。这种样式不见于中国与日本的传统家具体系，其原型可能来自 15 世纪的欧洲，与早期来到日本的葡萄牙人有关。伦敦 V&A 博物馆藏有两件非常精美的日本漆器。一件是漆盒，为 1640 年荷兰东印度公司的总督夫人订制。另一件也是 17 世纪的橱柜（图 31），钥匙上刻有马扎林家族（Mazarin Meilleraye）的纹章。日本漆器装饰华丽，一般均为黑漆地上用金色描绘风景图案，建筑、庭院、花树、人物以及水面上的小舟与拱桥，均采用鸟瞰式的构图，景致生动，历历在目。从品种上看，既有小件的盒、碗、盘、碟等，又有大件的橱柜、桌子、屏风、椅

① Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London，1981，P130.

子等，具有很高的艺术价值，对欧洲的中国风设计产生过很大的影响。

日本外销瓷器数量较多。17 世纪中期，因中国明清易代的动乱，对外贸易一度停滞，荷兰开始向日本购买瓷器。十年之后，贸易规模达到每年几百万件。最早输出的日本外销瓷是有田的青花瓷，有田是日本最早烧制瓷器的地方。16 世纪末丰臣秀吉出兵朝鲜，带回大批李朝陶工。17 世纪初（1616 年），归化朝鲜人李参平在有田的泉山发现瓷土，在他的带动下，有田一带开始烧造瓷器①，到 17 世纪 40 年代，有田烧已经享有很高声誉。其中外销青花瓷，模仿的是中国明代万历年间的青花瓷风格。17 世纪中期起，有田一带的窑场竞相转产彩绘瓷，产品大多运送到有田西北 12 公里的



图 31 日本外销漆柜

① 关涛、王玉新：《日本陶瓷史》，沈阳，辽宁画报出版社，2002 年。

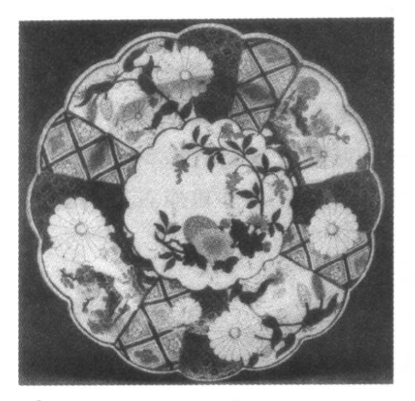



图 32　日本伊万里瓷



图 33　日本柿右卫门瓷

伊万里港。因此,后来荷兰人运到欧洲的日本彩瓷,也称作“伊万里瓷”(Imari),其实伊万里只是日本的一个港口。

还有一种彩瓷称“柿右卫门瓷”(Kakiemon),其名称来源于酒井田柿右卫门。这是一个制瓷家族,住在筑后的酒井田乡,后迁徙至有田一带。酒井田家传至初代柿右卫门时,通过学习华人的彩绘技术,成功地烧制出彩绘瓷器,时间当在 1645 年左右。这个家族后以柿右卫门为姓,一直制作彩瓷,传至今天已达十几代。因此,有田瓷、伊万里瓷以及柿右卫门瓷其实都出于日本肥前一带,这里是 17－18 世纪日本的制瓷业中心。但欧洲人(比如英国)为了自己理解方便①,将日本有田烧(Arita)中,釉下青花与釉上红彩组合的赤绘瓷称为 Imari,即伊万里瓷(图 32),并将某种样式的彩瓷称为 Kakiemon,即“柿右卫门”(图 33),虽然这种称呼并不完全符合实际。柿右卫门瓷的特点表现在主题与色彩上,如枝干扭曲的松树、竹子、菊花、鸟等纹饰,以及竹林与老虎、松鼠、飞狗、鹌鹑、红色的龙以及树篱等。在白色的瓷器上用灵动的笔法描绘而成,

① Oliver Impey: Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration, Charles Scribner's Sons, New York, 1976, P93.

色彩有铁红、黄，有时候加上紫色，均为釉上彩。总体上说，伊万里瓷装饰得比较满，纹样复杂多变，而柿右卫门瓷装饰较疏朗，常留较多空白，以展现白瓷的质地之美。这两种日本瓷器对欧洲的中国风设计也产生了重要影响，特别是德国迈森瓷厂和英国伍斯特瓷厂的中国风瓷器，在色彩与题材上借鉴伊万里和柿右卫门瓷的样式很多。

2、印度外销艺术品

印度的棉织品生产源远流长，16 世纪起，经由葡萄牙人之手，印度手绘或印花棉布大量输入欧洲。对这种织物，葡语、荷兰语、英语和法语中叫法不一，葡萄牙人称这种织物为 pintados，英国人一般称 chint、chintes、chintz 等，本书称之为"印度花布"。1613 年，西班牙商船 Peppercorn 号被劫持到英国港口普利茅斯，船上除满载香料外，还有大量花布，引起轰动，此后印度花布就大量输入英国。法国也对印度花布大感兴趣，妇女们用这种轻松明快的花布做衣裙，沉重的提花锦缎面料失去市场，印花布还大量用于居室装饰，替代昂贵的壁毯和漆绘壁板。

印度花布如潮水般涌入，到 17 世纪末已经充斥欧洲市场，对欧洲传统的丝绸业和毛织业形成威胁，引起了各地纺织行会的强烈抗议。1686 年，法国政府为此颁布禁令，对从印度进口的花布设限，但从英国转口到法国的印度花布反而增加了。到 1701 年，英国政府也对泛滥的印度花布下了禁令。但英国妇女们不理会禁令，我行我素地穿用印度花布，终于在 1719 年酿成伦敦 Spitalfields 街区严重的织工骚乱。愤怒的织工们涌上街头，发现穿着印度花布的妇女就撕坏她们的衣裙。

印度花布的设计，以所谓"生命树"纹样最为突出。生命树崇拜是一种古老的信仰，全世界各地都有，而以西亚最常见。古代波斯锦缎中，联珠纹构成的圆形纹样中心，常有一株生命树，左右对称配以狩猎狮子的王者形象。印度的生命树纹样通常在白色地

上，装饰色彩明快的花树纹样：岩石上有树干长出，枝条蜿蜒，花叶婉转，明艳动人（图34）。为了适应欧洲市场，花树纹样是经过多次变异的，其中融入了欧洲人的审美习惯，甚至中国的设计元素，异国情调浓郁。

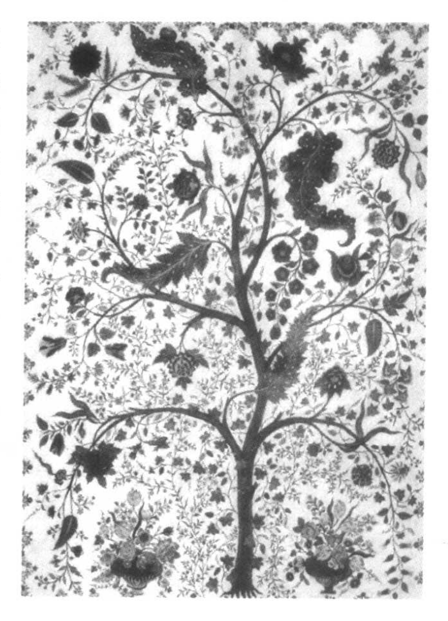


图34　印度花布“生命树”

印度花布对欧洲的中国风设计也产生过重要影响，特别是欧洲的印花棉织品、壁纸与壁挂设计中，可以明显感受到印度花布生命树纹样的影响。印度印花棉布曾经被大量用作墙布，成为居室的覆墙材料。作为墙布代用品的壁纸，模仿印度花布纹样是顺理成章的。中国外销壁纸中“花树与鸟”的类型，也在一定程度上与印度花布纹样有关。

第三节　借鉴东方游记中的图像

在第一章中已经提到，17世纪后期起，欧洲出版了一些带插图的中国游记，被认为是描写中国的权威性著作，对中国风设计产生过很大的影响。最早的插图可能来源于彼得·蒙迪的回忆录。其中“一位地方行政官员在工作”，描绘的好像是衙门内官员断案的场景：一人明代官员装束，坐在堂上写着什么，堂下跪着三人。官员的身边有两个仆从，一人将伞盖举在官员头上，一个手持木牌。

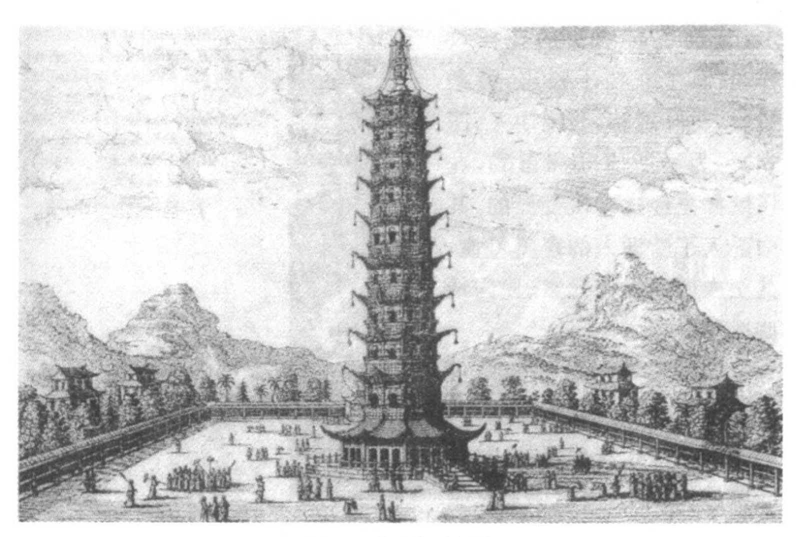


图 35 南京报恩寺塔

这幅画最让人费解的是官员头上的伞盖，明代官员在公堂上审问时不应有此物，不知是蒙迪亲眼看到的还是出自他的想象，总之出现在中国风设计中的重要人物，头上都有华丽的伞盖。

对中国风设计影响最大的，无疑是纽霍夫(John Nieuhoff)的那本《中国出使记》。1658 年在荷兰出版。因是纽霍夫亲历，且采用图文并茂的叙述方式，该书风靡欧洲，并被译成多国文字，其中，法译本和英译本分别出现于 1665 年和 1669 年。

《中国出使记》中的许多插图都成为后来欧洲中国风设计的灵感来源和参考对象，因为欧洲人相信，纽霍夫看到的是一个真实的中国。最有名的一幅图是南京的报恩寺塔(图 35)①。纽霍夫图文并茂地介绍了这座南京城里的琉璃塔，使报恩寺塔在欧洲名声远

① 南京报恩寺塔，为明成祖朱棣于永乐九年(1412 年)为纪念生母所建。寺内有一座九层琉璃塔，高 33 丈，塔上系有百余风铃，甚为壮观，1853 年毁于太平天国之役。南京报恩寺塔因为纽霍夫的介绍，而在 17－18 世纪的欧洲享有很高的知名度。

播，几乎成为中国建筑的代表。17世纪晚期至18世纪各地出现的中国式宝塔，均以它为样板，而且在其他装饰艺术领域，也多见它的雄姿。报恩寺塔最吸引欧洲人的，一是其通体的琉璃，被理解为外表贴着珍贵的瓷砖；二是其九层楼的高度；三是每层屋檐下挂着的铃铛，这使得宝塔看起来像一个可爱的玩具；四是宝塔顶上的塔刹。塔刹是从印度传入中国的，是舍利塔的顶部装饰。在不懂中国建筑的欧洲人看来，塔刹好像是中国艺术家在屋顶上竖起的雕塑——凤梨，一种象征东方的植物果实。

1670年前后，路易十四在凡尔赛宫建起特里农瓷宫。从当时的版画记录看，其实是一组单层的西方建筑，造型与中国建筑毫无关联（图36），但它的屋顶上排列着瓷瓶，外墙与室内贴着闪闪发光的荷兰代尔夫特与法国纳韦尔、鲁昂等窑厂的陶砖，而且以青花瓷的蓝白两色为主色调。由于陶砖材料的吸水性太强，这个富有创新的建筑仅仅过了十七年就毁坏了。但它以青白面砖来装饰建筑立面的做法，很容易让人联想到南京报恩寺琉璃塔。路易十四的

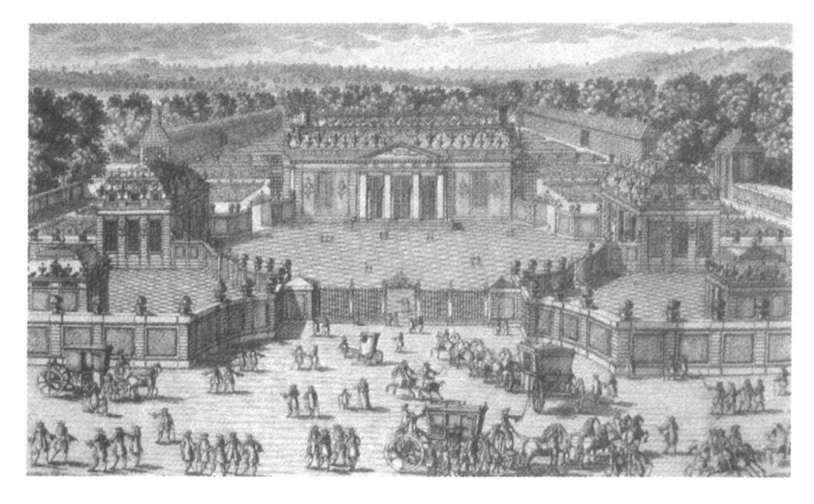


图36 路易十四的特里农宫

宫廷对中国的一切都深感好奇，在特里农宫建造前，纽霍夫《中国出使记》的法译本已在巴黎出版，因此很可能是报恩寺塔墙面上的琉璃装饰启发了路易十四的建筑师。

纽霍夫插图中塑造的中国人物也影响深远。比如戴着锥形帽穿着华贵袍服的皇帝，光头肥脑、敞腹而坐、笑口大开的布袋和尚。布袋和尚的形象，大量出现在17世纪晚期以后的中国风设计中，成为欧洲人眼中的中国偶像——快乐之神，后来演变为Pagod，在各国的釉陶和瓷塑产品中常有表现，特别是德国迈森瓷厂的Pagod瓷塑流传最广。

笔者从各种资料上看到，纽霍夫的插图除前述的广州城、南京报恩寺塔以及中国偶像外，还有北京紫禁城午门、南京街道、途中的一座中国亭子、花园中巨大的假山、奇形怪状的树根、赛龙舟、娱乐的中国人（图37）、在船上饮食的中国人、交谈的中国官员、惩治犯人——在头上戴沉重的枷锁（图38）、交谈的喇嘛（图39）等等。



图37 《中国出使记》中的中国人物

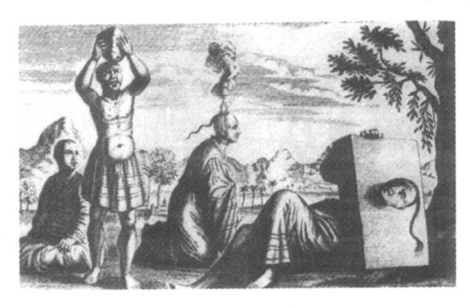


图 38　《中国出使记》中的犯人



图 39　《中国出使记》中的喇嘛

这些中国人物、建筑、服装、景色常常成为欧洲中国风设计的主题。如1713年前出版于德国纽纶堡的《漆器与刺绣图案》一书，有一幅漆柜装饰的插图（图40），作者为 Paul Decker the Elder，一个活跃在纽纶堡的建筑师和雕刻家①。他设计的椭圆形图案，把纽霍夫《中国出使记》中的两幅插图——“惩罚犯人”和“交谈的喇嘛”奇妙地组合在一起，中间配上站在伞盖下的中国皇帝与皇后模样的人物，加上树木、飞在空中的龙与凤以及远处的宝塔、城堡和帆船，一幅极具异国情调的中国风装饰画就诞生了。

如果说纽霍夫笔下的中国虽有想象的成分，但总体还不失真实，那么，当它们出现在中国风设计中时，就已经带上了梦幻的色彩，离现实中国相去甚远了。《中国出使记》的插图为18世纪的中国风设计提供了大量的素材，40年代布歇为法国皇家博韦织毯厂设计的中国系列壁毯中，可以找到不少来源于该书的人物形象。

① Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London，1981，P233.

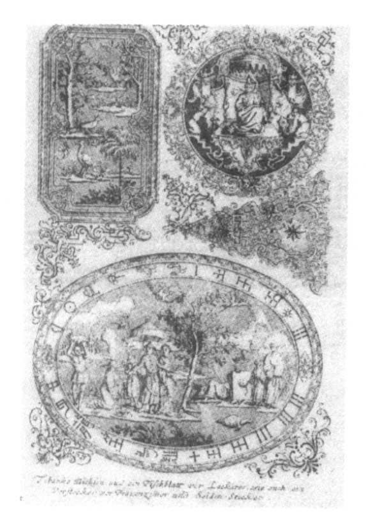


图 40 德国漆柜装饰



图 41 持小鸟的妇人

继纽霍夫之后，对中国风设计具有重要影响的是基歇尔的《中国图说》。该书也有 50 幅图版，介绍了中国服饰、建筑与生活场景，大大增加了欧洲读者的阅读兴趣，对欧洲中国风设计起到了直接的借鉴作用。但基歇尔本人并没有到过中国，他的叙述与图片均来自在华耶稣会传教士收集的资料。该书的一幅插图，内容为皇帝、大臣、文士、兵将和神怪等，可谓鱼龙混杂，但人物造型却明显有着中国风格。还有一幅广泛流传的画是“持小鸟的中国妇女”(图 41)，应该是欧洲人的作品，因为室内的布置——挂在墙上的“窕”字和放在桌上的中国画、妇女的服装等，都带有卖弄的异国情调的色彩。

前述编辑出版《耶稣会通信集》的法国耶稣会神父杜赫德，将有关中国方面的资料编辑成《中国通志》一书，其中也有部分插图，如中国武将与妇女的人物形象(图 42)。1740 年法国的一幅锦缎织物上的中国人物图案，明显地模仿了《中国通志》的插图(图 43)。

除中国游记外，描写远东景物的还有日本游记。蒙达纳斯(Arnoldus




图 42 《中国通志》中的人物


图 43　里昂中国风锦缎

Montanus ,1625? —1683 年)是荷兰 17 世纪著名的学者与历史学家。17 世纪是荷兰的黄金时代,海外拓展与东方贸易取得的骄人业绩,使荷兰人对发现的新世界充满了好奇。蒙达纳斯的著作,有不少内容论述新世界的人民及其文化。由于当时荷兰在与日本贸易中的特殊地位,他写了一本论述东方的地理、风俗与文化的专著,1669 年出版于阿姆斯特丹。根据西方学者的研究①,这本书除利用当时已经出版的东方游记资料外,还利用了四种未出版的关于日本的手稿,作者可能是荷兰东印度公司的雇员。该书也有非常精美的刻印插图。虽然描写的是日本,但 17 - 18 世纪的欧洲艺术家们,毫不犹豫地将这些图像用于中国风设计中,而未感丝毫不妥。如其中一幅插图"婚礼"(图 44),法国画家布歇为博韦织毯厂设计的中国皇帝系列壁毯组图之一"中国婚礼"中的人物造型和布局,与其非常相似(图 45)。

传教士马国贤(Matteo Ripa)带往欧洲的中国皇家园林版画也

① Alain Gruber:Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press,1996,P290.



图 44 日本婚礼

很重要，虽然它不是欧洲人游记式的观察，而是马国贤与中国宫廷画家合作完成的作品，但影响一样大。马国贤是一位服务于清宫的欧洲艺术家，1711 年受康熙皇帝的委托，将宫廷画家所绘的 36 幅热河避暑山庄的图雕刻成铜版画(图 46)①。1712－1714 年间，这批画被带到法国，1724 年被传入英国，对英国正在兴起的风景式园林(法国人称之为“英中式花园”)产生过重要影响。

18 世纪中期具有重要影响的，是钱伯斯的《中国建筑、家具和服装的设计》一书。威廉·钱伯斯是一位建筑师，曾跟随东印度公司的贸易船到过中国，在广东停留过三个月，期间对中国建筑及相关设计作了调查，并以素描的形式记录了下来。钱伯斯笔下的中

① 莫小也:《十七、十八世纪传教士与西画东渐》，第 195－208 页，杭州，中国美术学院出版社，2002 年。

国庙宇、宝塔几乎没有想象成分，而是对原作的忠实记录，他甚至还剖析了一个中国绅士的居家住宅（图 47）。此书在欧洲流传甚广，加上作者回英国后，在伦敦附近竖起了一座十分逼真的中国塔，因此 18 世纪后期，很多中国风设计都参考了钱伯斯的著作。

18 世纪末，跟随英国大使马尔嘎尼出使中国的画家威廉·亚历山大，在中国的长途跋涉途中，画下了一系列水彩画，如途中的建筑、乡村的生活等等，这些图已丝毫不带梦幻色彩，一切都是那么真实，它告诉欧洲读者的是一个真实存在的中国。此时在欧洲大陆，中国作为强大、繁荣、美丽的国家形象已经被颠覆，中国风设计也逐步淡出市场。因此，虽然亚历山大的水彩画最接近现实，却



图 45　博韦壁毯“中国婚礼”

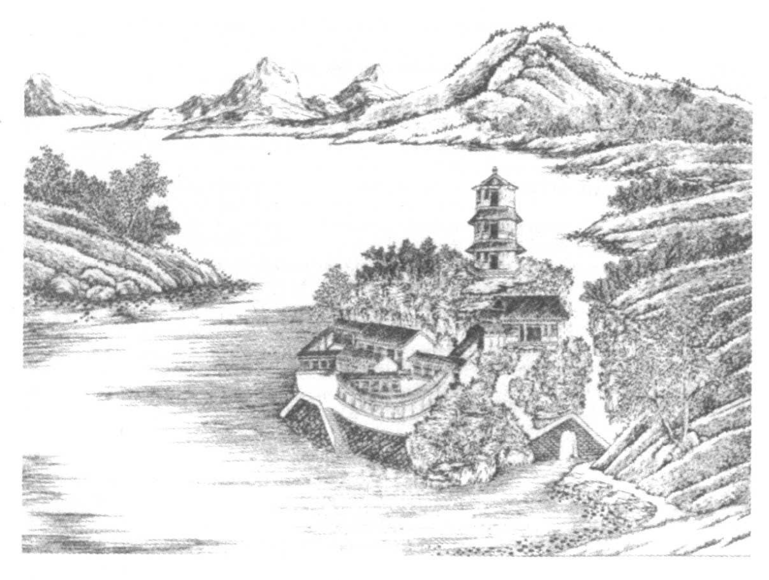


图 46 中国清代宫廷版画“避暑山庄”

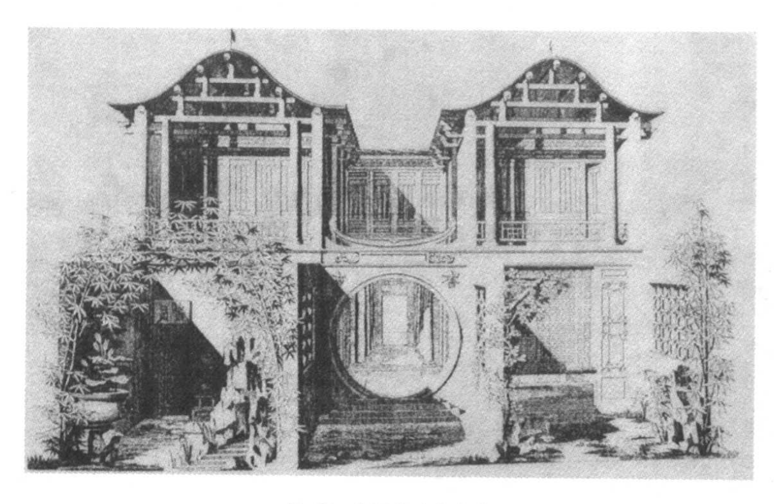


图 47 中国绅士的住宅

没有对中国风设计产生任何新的影响。

在欧洲的中国风设计史上,17－18世纪还出现过不少图案集,供各类产品设计参考。这些图案从中国外销艺术品和欧洲人的中国游记插图中汲取灵感,加上自身的创意设计,出版后流传广泛,对中国风设计也产生过很大的影响,如17世纪后期荷兰艺术家Stalker与Parker的《髹漆论丛》、18世纪法国艺术家胡特、毕芒等人的中国风设计图案集等(详见附录一)。此外法国著名画家华托、布歇的绘画作品对中国风设计也影响深远。

第四节　技术解读——漆与瓷的再发明

17－18世纪输入欧洲的中国外销艺术品中,丝绣品与壁纸欧洲也有生产,只要在装饰风格上加以模仿即可,但漆器与瓷器却是欧洲的传统体系中所没有的,怎样制作出与东方产品媲美的漆家具和瓷器,是欧洲人必须攻克的技术难题。

一、漆器的研制

中国漆器生产具有悠久历史。中国漆是从生长于中国南北的漆树的汁液中提取的,早在史前时代就已被利用。战国秦汉时期,漆器生产已经达到很高的水平。16世纪第一位踏上中国土地的意大利传教士利玛窦,很快注意到这种神奇的涂料。利玛窦称,这种东西是"从某种树干挤出来的。它的外观和奶一样,但黏度和胶差不多。中国人用这种东西制备一种山达脂(Sandarac)或颜料,他们称之为漆"。"涂上这种涂料的木头可以有深浅不同的颜色,光泽如镜,华彩耀目,并且摸上去非常光滑。……正是这种涂料,使得中国和日本的房屋外观富丽动人"。因为漆的功能,中国人的餐桌不需铺设台布,如果桌子脏了,"只要用水洗过用布擦干,马上就可以恢复光泽"。从利玛窦的记述中我们可以看出,16世纪末17世

纪初欧洲人对中国漆器的赞赏之情①。

欧洲各国为进口东方漆器支付了大量白银后,模仿东方漆器的实验也在欧洲各地展开。耶稣会传教士、科学家与手工业者一起努力,为欧洲漆器工艺的发展作出了贡献。其中意大利科学家、耶稣会士伯纳尼(Filippo Bonanni)在 1690 - 1700 年间,写了一份有关中国漆器的详细材料,后整理为学术报告,在 1720 年发表②。他的研究利用了耶稣会士们掌握的有关中国漆的资料,认为漆来源于一种漆树,它只生长于亚洲,不可能移植到欧洲,且漆原料是有毒的,也不便于长时间海上运输。正如伯纳尼指出,欧洲不可能复制中国漆,而必须寻找其他的代用品。这种代用品就是树胶漆(gum-lac)或虫漆(shell-lac)。

虫胶又名紫胶,是寄生在某些树种上的紫胶虫所分泌的一种天然动物性树脂,其颜色紫红,故称"紫胶"。因系紫胶虫分泌物,又称"虫胶"。紫胶在采集后通过加工,将其溶解在酒精里,可以制成虫漆。紫胶虫在世界上分布较广,其中以印度、东南亚与中国云南分布较多。事实上,印度所谓的漆正是虫漆,与中国、日本的生漆不同。欧洲除输入中国与日本的漆器外,也输入印度与东南亚的虫漆。第一章所论及的西班牙商船装载的物品清单中,除屏风等漆家具外,还有一箱箱的虫漆原料。

事实上,漆的仿制比瓷器要容易一些。从 16 世纪晚期起,欧洲就利用树胶或虫漆仿制中国的漆器。到 17 世纪初,根据当时的文献资料,荷兰的阿姆斯特丹、德国的纽纶堡、奥格斯堡等地都已经有了漆器生产,荷兰甚至出现了漆器行会,法国、英国与意大利也有漆器生产的报导。从 17 世纪后期起到 18 世纪,欧洲的漆器生

① 何高济、王遵仲、李申译:《利玛窦中国札记》,第 18 页,北京,中华书局,2001 年。

② Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London, 1981, P134.

产进入黄金时代。由于欧洲的漆与中国、日本的漆不同，奥立弗因此将中国或日本输入的漆器称为"Lacquer"，而将欧洲仿制的漆器称为"Japan"，以示区别①。

17 世纪晚期至 18 世纪初，作为绅士及上层妇女的业余爱好，髹漆在社会上十分流行。不少贵夫人以漆艺为高雅修养，有关漆艺指导的手册大行其道。由 Stalker 与 Parker 写的《髹漆论丛》，1688 年在荷兰的阿姆斯特丹出版。书中提供了漆的配方，指导人们如何从事漆艺，并提供"中国风格"的装饰图案，对中国风设计产生过重要影响。各国漆艺家制漆的方法与配方不尽相同，各有千秋。17 世纪后期为普鲁士宫廷服务的达哥利，将其家乡——比利时斯帕(Spa)的漆器工艺带到德国，他在柏林设有自己的工作室。后来其兄弟另行前往巴黎，在法国戈贝林皇家制造厂又开了一个工作室，所用的漆称为"戈贝林漆"，享有专利权。18 世纪著名的"马丁漆"(vernis matin)，是由法国漆艺家马丁兄弟发明的，他们为法国王室装饰凡尔赛宫的室内与家具，得到了伏尔泰的赞誉。1772 年出版的《漆绘与镀金工艺》，是法国有名的漆艺专著。作者瓦丁(Jeen Felix Watin)本人就是一位经验丰富的漆艺家，并为法国宫廷服务。他认为杜松树(juniper tree)的树脂是中国漆的最好替代品，并在书中提供了清漆(varnish)的制作方法：将山达脂或虫胶溶解于酒精中，将制备好的漆一道一道地覆盖在浅色、光滑和紧密的木质表面(比如椴树、枫树和梨树等)，可以制成不亚于东方漆器的产品。该书的章节取了这样的标题："如何模仿中国漆器"，"如何以 Spa(即比利时的一个漆器生产中心)的形式仿制中国漆器，如何修复"等等，可见是明确地以中国漆器为仿制目标的。为了仿制效果更好，欧洲髹漆工艺对木材的质地也有很高的要求。

---

① Oliver Impey: Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration, Charles Scribner's Sons, New York, 1976, P114.

虽然欧洲的制漆工艺与中国、日本的不同，但制作精良的欧洲漆器在外观上不亚于东方漆器，如果在装饰上再模仿东方图案，则几乎分不出产地。

二、瓷器的再发明

欧洲人对中国瓷器的生产工艺更是心驰神往，从 16 世纪起，他们就一心想烧成真正的硬瓷器，但始终未能如愿，于是产生了许多神秘的说法。有一种说法与马可·波罗有关。马可是在游历福建泉州时提到瓷器的，说当地人将某种土堆起来，任其风吹雨打三四十年，然后制成瓷器，自然发出美丽的光泽[①]。当然这一说法是没有道理的。其他奇异的说法还有：在胎土中加入贝壳粉，或掺入骨灰。更有人声称，瓷器的秘诀在于烧成后要深埋地下几十年。但 17－18 世纪已经是启蒙的时代，人们相信，瓷器的秘密一定能通过科学与实验的方法解开。

中国外销瓷主要来自景德镇。在中国传教的耶稣会士，对这里给予了特别的关注。法国传教士殷弘绪(Francois Xavier d'Entrecolles)神父在景德镇传教期间，特别考察了制瓷工艺，将每一道工艺、每一种材料都详细地记载下来，以通信形式报告耶稣会总部[②]。信中提到，中国瓷器以高岭土和白墩子土(petuntse)为成分，被中国瓷工称为瓷器的“骨与肉”，瓷器的质量在很大程度上取决于这两种材料。他还寄回瓷土样本，供国内参考。

17 世纪后期，在巨大的经济利益的驱使下，欧洲各国纷纷开始仿制中国瓷器。但制瓷工业极为复杂，要想成功绝非易事。很多人宣称烧制出接近中国瓷器的产品，其实仍然是釉陶或软质瓷。欧洲第一件真正的硬质瓷器，是 1709 年在德国的萨克森公国首府——德累斯顿烧制成功的，发明人伯特格尔(Johann Friedrich

① 张星烺译：《马哥·孛罗游记》，第 328 页，上海，商务印书馆，1936 年。

② 耿昇等译：《耶稣会中国书简集》，郑州，大象出版社，2001 年。

Bottger)本是一位炼金士。伯特格尔发明瓷器的故事颇具传奇色彩。他出生于1682年,年轻时曾经对炼金术大感兴趣,并投入了全部的精力与热情。普鲁士国王腓特烈一世将他召到柏林的宫廷,资助他一笔经费,让他完成点石成金的试验。这显然是一个无法完成的任务,因为惧怕国王的催促和惩罚,1701年伯特格尔私自出逃,前往萨克森首府德累斯顿。当时德国的萨克森公国正处于选帝侯"强力王奥古斯都二世"的统治下。这位选帝侯是有名的中国瓷器爱好者。在他即位的第一年,就花费了10万泰勒(德国货币)购藏中国瓷器,传说中他还用一个团的萨克森骑兵来交换普鲁士国王手中的12个青花大瓶。购买中国瓷器的巨大开销,加上卷入波兰王位继承权的战争,使萨克森公国的经济到了崩溃的边缘,以至于他的大臣们将中国比作一只让萨克森流血的瓷碗。

萨克森知名贵族契尔恩豪斯(E. W. von Tschirnhausen)认为,只有两条路可以挽回危局。一是炼成黄金,让奥古斯都二世继续购买中国瓷器;二是自制瓷器,以满足他的需求。幸运的是,他选择了第二条路。他猜想中国瓷器的秘密在于极高的窑温,从1694年起就开始了一系列的制瓷实验,十多年来遭遇无数次失败,也积累了丰富的经验。这时,从普鲁士逃亡而来的伯特格尔进入了他的视野。

伯特格尔逃到德累斯顿后,萨克森选帝侯在经费紧张的情况下,仍然拨出40万泰勒,提供所需的设备,让伯特格尔进行炼金实验。两年后炼金术依然没有进展,伯特格尔再次出逃,但被抓了回来,盛怒的奥古斯都二世将其投入监狱。契尔恩豪斯此时请求奥古斯都,让伯特格尔协助他从事制瓷研究。就这样,两个人通力合作,在前期研究的基础上步步深入,日以继夜地试验各种黏土材料在不同窑温下的烧制效果。奥古斯都二世对此十分关心,各地纷纷送来土矿标本,形成了全国上下一齐努力的局面。历经多次失败,到1708年,他们已经烧制成功了瓷质的红色炻器,但就在离成

功仅一步之遥时，契尔恩豪斯因劳累过度而去世。第二年，欧洲第一件真正的硬质瓷器终于在伯特格尔的手中诞生了。

瓷器研制成功后，奥古斯都二世欣喜万分，他在德累斯顿每个教堂的门上都贴上了告示，自豪地宣称萨克森艺术家已经能够制造真正的瓷器了。“让我们相信，我们已经掌握了白瓷器以及红色炻器的秘密，我们将超越东印度（中国）的瓷器，无论在艺术上、质量上还是造型的变化上”①。但这一切却没有给功臣伯特格尔带来回报。相反，为了严守国家机密，伯特格尔实际上处于被软禁状态，失去了人身自由。1710年，在奥古斯都二世的授意下，迈森瓷厂正式创办。初期质量不是很高，这与他们所用的黏土材料有关。伯特格尔经过艰苦努力，找到了优质高岭土。1713年，迈森瓷厂终于烧出了高品质的白瓷，再一次震惊了整个欧洲。1715年以后，伯特格尔获得了一定的活动自由，但长期囚徒般的生活和巨大的精神压力，使伯特格尔成为嗜酒成性的人，迈森瓷厂也因经营不善逐渐陷入困境。1719年，伯特格尔死于饮酒过度，年仅37岁。

在迈森瓷厂暂时陷入困境的时候，其他欧洲国家便以高薪聘请的手段引诱迈森瓷厂的技术人员，因为这样做比他们自己探索制瓷工艺便捷得多。1719年，在维也纳实力人物杜帕基(C. Du Paquier)的一手促成下，迈森瓷厂的工艺师兼画匠凡格尔(Hunger)和斯特茨埃尔(Stolzel)前往维也纳，协助杜帕基创办了维也纳瓷厂，这是继迈森瓷厂之后欧洲的第二家瓷器厂。1720年，正当维也纳瓷厂进展顺利之时，斯特茨埃尔因与杜帕基不合，突然重返迈森，并带走了维也纳瓷厂最优秀的画师赫罗尔特(J. G. Horoldt)，凡格尔则动身前往威尼斯，向意大利人透露了烧制瓷器的信息。此后他还在丹麦、俄罗斯圣彼得堡等地活动，帮助他们开办瓷厂。随着

---

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, New York, 1973.

欧洲各地瓷厂的兴建，制瓷技术传遍了整个欧洲。

法国由于一直没有发现高岭土，于是发展出精致的软瓷技术(Soft Porcelain)，直至1761年才由皇家塞夫勒瓷厂烧制成功真正的硬瓷，并取代迈森瓷厂取得引领欧洲潮流的领头羊地位。英国烧制硬瓷器也较晚，但1800年前后，英国瓷工斯波得(Josiah Spode the Second)将动物骨灰与高岭土混合，发明了所谓"骨瓷"(bone china)，使英国在硬瓷器生产历史上也写下了浓重的一笔，此后英国与美国的高档餐具大量采用了精美的骨瓷。

当迈森瓷厂开始生产真正的优质硬瓷时，欧洲瓷器终于取得了与中国瓷器抗衡的所有条件，不但在装饰与造型上，而且在品质上也不再输给中国瓷器。此后因为流行关系，中国外销瓷器向欧洲的出口一直延续到18世纪末。中国热衰落后，流行风尚改变，盛极一时的中国外销瓷渐渐退出欧洲市场，中国风设计也淡出了欧洲装饰艺术领域。

综上所述，中国风设计的兴起，有一个从模仿到创造的过程。在这一过程中，不断融入欧洲对中国的理解，充分发挥创造力与想象力，设计灵感来源于东方外销艺术品，以及欧洲东方游记类出版物中的插图。欧洲的漆器与瓷器工艺与中国不同，具有二次发明的特点。但正是对中国制漆和制瓷工艺的技术研究，分析与试验其成分，并以中国漆器与瓷器为目标，才最终发展出自成体系的欧洲髹漆与制瓷工艺。

第三章　汇入时代的主流

17－18世纪，当中国外销艺术品大量输入欧洲时，欧洲并不是一个风格的真空，等待着东方风格去充实。事实上，欧洲艺术的发展有着自己的规律，从文艺复兴晚期风格到17世纪的巴洛克风格，再发展到18世纪的洛可可风格，晚期则过渡到新古典主义风格。但在这一发展过程中，无论欧洲艺术处于哪一个阶段，都少不了中国的影响。中国风格就像风格之河中的一条粗壮的支流，不断地为欧洲艺术带来新的生命与活力，提供给艺术家以想象与激情，甚至在河中激起汹涌的浪潮，但它并没有改变这条河的总体流向。随着时间的推移，中国艺术的支流最终融入到主流之中，成为欧洲17－18世纪传统风格的一部分。

因此，17世纪以来，欧洲装饰艺术中始终存在着所谓“中国风格”，并在不同发展阶段呈现出不同的风貌。这与欧洲艺术发展的自身规律有关，也与不同时期欧洲对以“中国”为代表的东方及其文化的想象有关。在这一章中，我们将回溯历史的纵向发展脉络，考察欧洲装饰艺术中的“中国风”设计经历了怎样的变化，以及引起这些变化的原因。

第一节　神秘辉煌的巴洛克中国风

17世纪至18世纪初，欧洲艺术领域的主导风格为巴洛克风

格。在法国，以法兰西学院和皇家绘画与雕刻学院为中心，以普桑和勒布伦为代表，发展出一种官方的巴洛克样式，其特点是宏大、辉煌、壮丽，但又失之刻板，甚至有些做作。因为此时恰好是太阳王路易十四统治时期，所以也叫“路易十四风格”。该风格就像路易十四那张著名的肖像画，戴着假发，披着华贵而沉重的有金百合图案的天鹅绒，衬以大片的暗红色背景，侧着身子摆出君临天下的姿态。路易十四样式表现在绘画和雕塑上，也表现在建筑、室内、家具、陶瓷等装饰艺术上，并影响到欧洲其他国家。

中国风设计是从 17 世纪初发端，但真正在欧洲各地开始流行，是在 17 世纪 50 年代以后，与当时欧洲艺术领域的巴洛克风格正好重叠。巴洛克艺术虽然源自古典风格，但它华丽的装饰感、昂贵的材质、奢华的氛围，与那个时期人们对中国的想象是基本合拍的。中国外销瓷器上闪亮的釉色和华丽的装饰，比大理石更为光洁的中国漆家具，奢华的中国锦缎和刺绣上色彩的丰富变化，甚至外销艺术品昂贵的价格，有关东方旅行神奇而又冒险的经历，都符合这个时代的总体精神。因此，我们将这一时期欧洲的中国风设计称之为“巴洛克中国风”。

一、巴洛克时期的中国想象

17 世纪后期，正是欧洲为中国事物而迷狂的时代。收藏家急切地等待着从远东归来的商船，东印度公司成为社会上最有力的代表。以中国为主题的假面舞会与茶会在上流社会盛行，“中国戏剧”开始在各地上演。绅士们在结束一天的打猎后，坐在壁炉边读着时髦的中国游记，他们被东方遍地的财富、奇异的事物和真真假假的冒险经历所激动。妇女们穿着花色明亮的东方织物，聚在一起刺绣，花样上有来自东方的花鸟和风景。由于地理知识的缺乏，17 世纪的人们分不清中国、日本与印度的区别，有时甚至统称为中国或东印度，但这丝毫不妨碍人们展开异国情调的东方想象。

1692 年，有两部表现中国的舞台剧在法国和英国分别上演。

在法国上演的剧目名为《中国人》[①]。剧情是这样的,主人公奥克塔夫爱上了一位名叫伊萨贝尔的姑娘,但他得知另有三个竞争者也将前去求婚,其中一位是中国博士。为了赢得爱情,他略施小技,让他的仆人阿勒甘(Arlequin)先后假冒成三位竞争者前去求婚,在不明真相的未来岳父面前出尽洋相,最后自己从容出场,稳操胜券。阿勒甘是18世纪法国流行的意大利喜剧中的一个著名丑角[②]。他扮演的中国博士从一个中国橱柜中走出来,竭尽吹嘘之能事,称自己是一个修辞学家、哲学家、逻辑学家、音乐家以及天文学家,然后把橱柜打开,将一件件来自中国的时髦物品拿出来展示,一队小提琴师奏响所谓的东方音乐……在阿勒甘的协助下,奥克塔夫终于大功告成。此时身为“中国博士”的阿勒甘竟然高声唱道:“我特地从刚果来到此地,呵、呵、呵。”

在英国上演的剧目名为《美丽仙后》,根据莎士比亚的名剧《仲夏夜之梦》改编。为了迎合时尚,剧中增加了一场所谓“中国歌舞”,背景为中国花园。根据同时代人的记载:“舞台灯光暗淡,只有一个演员在舞蹈”。这时音乐响起,“舞台的背景突然亮了起来,这是一个透视表现的中国花园,(布景上的)建筑、树、植物、水果、鸟、动物,一切与我们这边的是那么不同。花园的尽头是一个拱门,透过它可以看到其他的拱门与凉亭,一排树消失在视线的尽头。……在这之上是一个空中花园,花园中景色迷人,有漂亮的亭子,各种各样的树,奇异的鸟在空中飞。喷泉中的水喷出来,被一个巨大的盆接住。”在这个魔境般的花园中,恋人们用二重唱唱出庄重的和声。接下来的场景更加令人目不暇接:“丛林中出现六只

① 许明龙:《欧洲世纪“中国热”》,第135页,太原,山西教育出版社,1999年。

② 阿勒甘(Arlenquin):意大利即兴喜剧中之人物,身穿各色三角形布料拼成的彩服,头戴黑色面具。意大利即兴喜剧形成于16世纪,剧中主要角色的姓名、性格、造型都是固定的,如阿勒甘、博士等,有一套高度专业化的表演技巧,精彩的插科打诨经常随机发挥,17-18世纪在法国十分流行。

猴子，它们翩翩起舞。然后六只架子托着六只大型的中国瓷瓶从舞台上升起，上面种着六棵中国橘树……二十四个演员跳起大型舞蹈。”①这时希腊神话中的婚姻之神许门(Hymen)出现在舞台上，在歌声中恋人们重归于好，大幕降下。

从这两场舞台剧中，我们可以看到中国在欧洲人心目中的形象——遥远、神秘、美丽、辉煌，充满了各种奇异的事物，总之“一切与我们这一边的是如此不同”。由于对远东地理概念的模糊，不要说中国与日本、印度分不清楚，即使将中国与非洲的刚果、南美的秘鲁混在一起，恐怕观众们也不会提出异议。这就是17世纪欧洲人对中国的想象，巴洛克时期的中国风设计与这种想象密切相关。



图48　中国风壁画

二、巴洛克中国风设计的风格特征

1、神秘奇异的异国情调

《美丽仙后》这出戏的成功，在很大程度上归功于漂亮出彩的场景以及异国情调的渲染，这是一个成功的中国风舞台设计。据霍纳尔推测，作者可能是当时英

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay》, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P77.



图 49　Soho 壁毯“进餐”

国有名的设计师罗伯特·鲁宾逊，他特别擅长于东方场景设计。伦敦 V&A 博物馆保存着一组壁画，其中 9 幅描绘的是中国题材，作者未知，但其体现出来的风格与鲁宾逊有类似之处（图 48）——一队中国人正在行进，其中两人肩上抬着一个坐在椅子上的“人物”走在前面，后面跟着一群奇装异服的随从，前景是一棵巨大的棕榈树和一根竹子，天空中有奇异的鸟在飞翔。这组壁画据说是保存至今的最早的中国风壁画。尽管在艺术上没有太大的价值，但其异国情调足以让 17 世纪的人们联想到东方的遥远与奇异。

17 世纪末著名的伦敦 Soho 壁毯，表现的正是神秘、奇异的东方。这套壁毯是美国耶鲁大学的创始人、曾在英国东印度公司任职并担任印度地方总督的耶鲁（Elihu Yale，1649－1721 年）在 1699 年左右向伦敦 Soho 壁毯厂订购的，原件现藏美国耶鲁大学。壁毯共分四幅：“音乐会”、“公主梳妆”、“进餐”以及“坐轿”。其中“坐轿”画着一位王子坐在一顶加顶盖的轿子上，由两个随从抬着走，几位女子等候王子的到来。“进餐”表现皇帝与皇后坐在帐篷里进餐，前景有人垂钓（图 49）。地子的颜色是深暗的，画面上的人物很小，着装是中国、印度、欧洲风格的混合，人物活动就在一个个浮岛上展开：人们在岛上钓鱼、散步、上树采果子、聊天、坐车等等，

配以中国式建筑，异国情调的棕榈树和奇异的植物、与东方有关的禽鸟和神秘动物等，构成一幅幅十分神奇的画面，仿佛重现了《美丽仙后》的辉煌布景。但人物的表情与活动是拘谨的，没有18世纪中国风设计那种自由、轻快而浪漫的氛围。

对神秘奇异气氛的渲染，在法国博韦织毯厂的第一套壁毯中也有体现。18世纪博韦织毯厂曾经生产过两套以中国皇帝为主题的大型系列壁毯。第一套壁毯的制作年代约在18世纪20－30年代，作者是当时不那么出名的四位画家，目前只能确定其中三位的名字；第二套壁毯制作于18世纪40－50年代，作者是18世纪法国著名洛可可画家布歇。虽然第一套壁毯的制织时间已到了奥尔良公爵摄政时期（1715－1723年），洛可可风格初露头角，但其中流露出来的思想倾向仍然是路易十四时期的。

壁毯一套共十幅组画，其中一幅为“皇帝的接见”（图50）。图

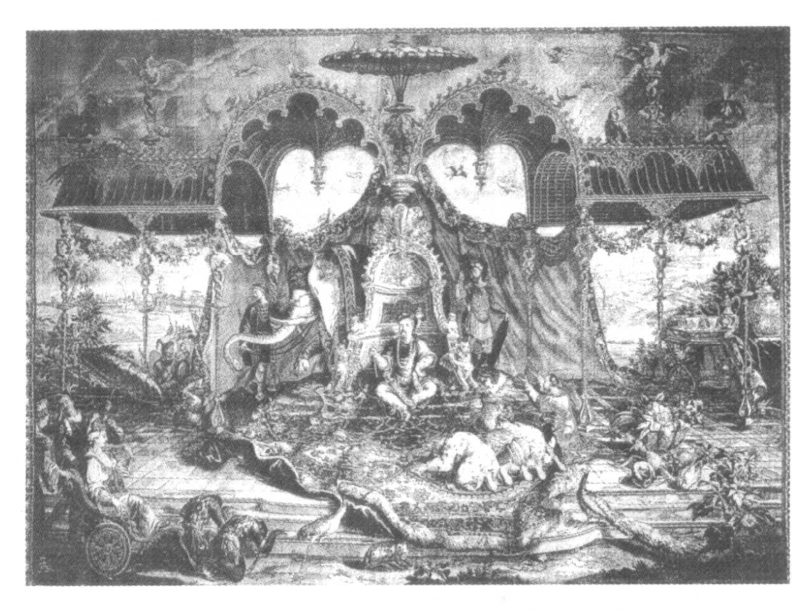


图50　第一套壁毯“皇帝的接见”



图 51 奇异纹样

中中国皇帝盘腿坐在画面中央的宝座上，头上缠着印度穆斯林头巾，插着孔雀羽毛，颈上戴着一串硕大的清代官服上的朝珠，宝座下铺着豪华的东方地毯。一头大象从宝座后探出头来，两个清代官吏打扮的侍卫分列左右，几个廷臣跪在宝座前大叩其头。在画面的左下角，中国公主正准备从双轮香车上下来，旁有贵妇为她打伞，而拉车的是两个跪在地上的黑奴。皇帝头上有豪华的伞盖，身后的宫墙上立着两只长着翅膀的飞龙，天空的飞鸟，地上的动物，以及远景中象征中国的宝塔，组成了一幅稀奇古怪的东方景物与欧洲元素的大合唱。作者把想象中一切与东方有关的细节都搬上了画面，几乎淹没了所谓的中国主题。这幅壁毯所表现出来的东方想象以及神秘辉煌的气氛，与 17 世纪晚期的巴洛克中国风是一脉相承的。

这一时期在丝绸设计上也流行“奇异纹样”(bizarre)。1695 至 1715 年，丝绸织物上出现所谓中国风奇异纹样(soieries bizarre)，这个词汇是由历史学家西耶(E. Scheyer)首先采用的①，特指想象中的异国植物，几乎抽象的形态与东方元素的结合，灵感来自进口的东方织物以及当时流行的植物学插图。在荷兰的阿姆斯特丹，17 世纪 90 年代开始生产这种织物。不久，其他纺织中心也纷纷跟进，到处可见这种纹样。作为欧洲丝绸业领头羊的法国里昂，曾设

---

① Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London, 1981, P48.

计生产了不少属于奇异纹样的锦缎织物(图 51)。

2、厚重辉煌的豪华气派

除上述“皇帝的接见”外,博韦织毯厂第一套壁毯的另外九幅组画分别是:“皇帝出行”、“天文学家”、“校勘”、“摘凤梨”、“采茶”、“打猎归来”、“皇帝登舟”、“皇后登舟”等。一系列宏伟的中国皇帝的生活场面由此展开:威严的皇帝乘坐着豪华的车舆行进,侍卫打着绣有龙纹的旗帜(图 52);皇帝与天文学家(可能是清康熙宫廷中的欧洲传教士汤若望)商讨天象(图 53);皇帝与台阶下的哲学家交谈;皇帝登龙舟出行,与坐在岸边的皇后告别,以及在皇家花园中

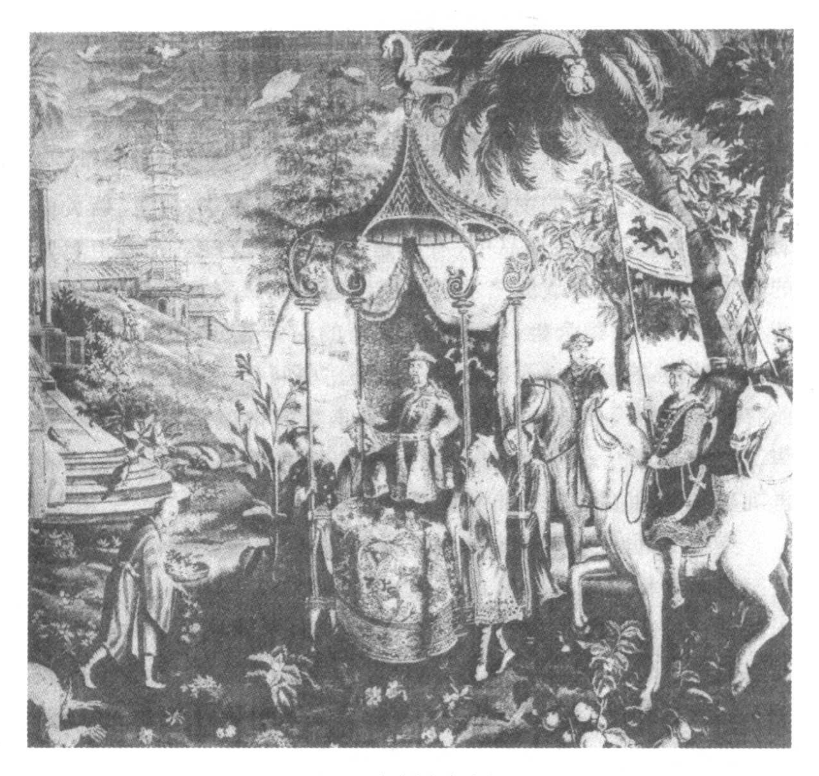


图 52　壁毯“皇帝出行”



图 53 壁毯“天文学家”(局部)

采摘凤梨等等。从这些壁挂的内容看,虽然画中人物穿着东方服装,活动在东方的背景中,但反映的却是 18 世纪初法国贵族的生活理想和价值观,他们赞叹东方君主的仪式排场,欣赏他们豪华的生活方式、壮丽无比的宫殿和无与伦比的权势。虽然洛可可风格已经显而易见,但人物神态举止依然是庄重的,另外值得注意的是,中国人的面相也体现出较多的欧洲人种的特征。

在 17 世纪后期的中国风设计中,漆家具以豪华、沉重、硕大而著称。在保存下来的作品中,有些是为珍贵的进口东方漆柜配置的豪华底座,有些是欧洲艺术家所创作的中国风家具。如 90 年代荷兰制作的一件组合柜,有着极其富丽的东方装饰(图 54)。上面是双门橱柜,打开门里面有很多小抽屉。中间是三层的抽屉柜,下面有底座。柜门内外与抽屉都装饰了丰富的中国风图案,极尽豪华。1700 年前后,中间的抽屉柜去掉了,底座升高成桌子,显得不再沉重,但扭曲的桌腿与挺拔感仍然是巴洛克的风格。

英国 17 世纪晚期的家具出类拔萃,以豪华的装饰和出色的髹漆工艺而著称于世。家具的样式有写字台、立式时钟、椅子和桌子、镜子等,这些产品在中国都找不到原型,中国风主要体现在装饰图案上。如一件 1690 年左右制作于伦敦的漆柜(现藏于伦敦 V&A 博物馆)柜门黑地金色的图案模仿东方漆器,下面配上底座,柜顶装饰山墙。复杂的雕刻加上镀银,整件作品表现出豪华、沉重、金碧辉煌的效果。同类的橱柜还有一些保存下来,特别是一件

1700年左右的三足桌，椭圆形桌面，黑漆的地上绘有彩色的中国风图案，与同一时期伦敦Soho壁毯中的装饰十分相似。

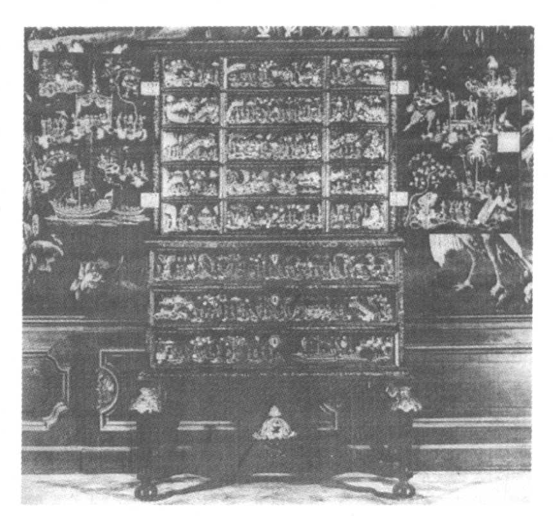


图54　荷兰中国风漆柜

德国17世纪晚期至18世纪初的漆家具产品，以著名艺术家达哥利的作品为代表。达哥利出生于著名的漆器生产中心——比利时的斯帕(Spa)，并在家乡接受漆艺训练，1687－1713年间，他为德国勃兰登堡选帝侯、1701年加冕为普鲁士国王的腓特烈一世(1657－1713年)宫廷服务，获得很高声誉，被授予“室内装饰艺术家”的称号。他的作品不满足于对东方家具的纯粹模仿，而是赋

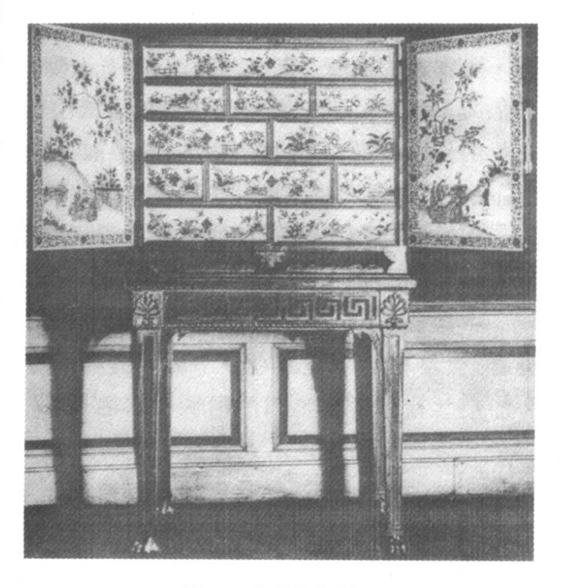


图55　达哥利的漆柜

予作品以浪漫的想象。他笔下的漆绘图案，东方人物、建筑、飞鸟、动物都有着更为异国情调的表现，画面也比东方漆器更重视景物的透视关系（图 55），如内含小抽屉的双门柜、豪华的中国风漆绘、光亮的铜饰件以及稳固扎实的底座，均体现出巴洛克中国风设计的特点。

3、多元风格的大合唱

多元风格的混合虽然是各时期中国风设计的基本特征，但以 17 世纪巴洛克时期表现得最为突出。如果说 18 世纪已经能够区别中国与印度的不同，但设计者有意地将东方不同国家的风格结合起来，那么，17 世纪的设计师似乎没有意识到这一点。在他们笔下，东方原本就是呈现这种多元混合状态的。以伦敦 Soho 壁毯为例，其构图可能来自中国与日本的漆器，人物更多地体现印度的特征，建筑是中国式的，而动植物则是中国与印度的奇妙混合。有专家推测，Soho 壁挂是 17 世纪末英国最擅长东方情调设计的罗伯特·鲁宾逊的作品。据文献记载，鲁宾逊唯一的签名作品，是 1696 年他为 Botolph Lane 的府邸所画的装饰壁画。画面为一系列的带人物的异国风景，部分属于中国，部分属于秘鲁。虽然中国与秘鲁相距遥远，但这不妨碍设计师愉快地将其融合起来①。

同样的，博韦织毯厂的第一套中国风壁毯“皇帝的接见”，一方面展现了东方的神奇、皇帝的权势，另一方面也是各种风格大合唱。中国公主、非洲黑奴、莫卧儿印度打扮的君主以及奴颜婢膝的臣仆，大象与龙，共同构筑了一幅匪夷所思的东方宫廷画。

荷兰代尔夫特窑和法国纳韦尔窑是 17 世纪后期欧洲釉陶产品的代表。早期的代尔夫特窑完全仿效进口的中国晚明青花瓷。17 世纪 50 年代以后，随着代尔夫特窑的逐渐成熟，他们不再严格

---

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P78.

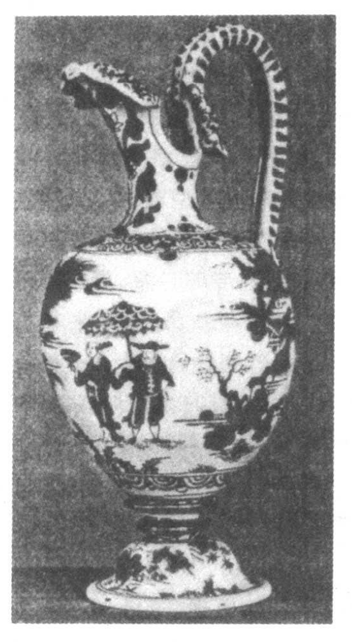


图 56　纳韦尔陶瓶

地遵循东方样式，而是将中国和日本瓷器中最有代表性的纹样提取出来，作为装饰元素用在设计中，并毫不犹豫地将东方风格（中国、日本）与欧洲及其他元素结合起来。如著名的代尔夫特郁金香花插，采用了中国宝塔的造型，装饰中国青花图案。但希腊神话中的海底女妖从塔底下探出头来，用双手托起宝塔。另外一组代夫尔特 18 世纪初的釉陶砖，向我们展示的也是一幅奇异的风俗画，包括腾云驾雾的中国神灵，中国与日本混合的人物与街景。但在画面中央，非洲的黑人摆出在丛林中狩猎的姿态。

法国纳韦尔釉陶也在 17 世纪 50 年代以后兴盛起来，形成美丽的巴洛克样式。中国影响主要体现在两方面，一是意大利巴洛克样式的器型加绘中国式纹样，如带有扭转把手的华丽水罐上，绘着东方人物和龙纹图案（图 56）；二是器型源于中国，但绘上法国式纹样，如宏伟壮丽的巴洛克风格绘画。与同时期的荷兰代尔夫特陶器相比，纳韦尔窑在风格上更加自由，离中国瓷器的原型更远，如人物、山水、花鸟等纹样，虽然有些类似于晚明瓷器，但已体现出法国式的优雅与浪漫（图 57）。



图 57　纳韦尔中国风陶盘

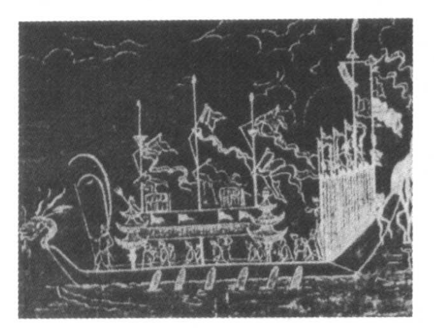


图 58 Rosenborg 城堡漆屋细部装饰

4、光亮耀眼的装饰效果

光亮耀眼的"中国房间"(Chinese Room)——"漆屋"与"瓷宫",是巴洛克风格在室内设计中的典型表现。它原本可能是主人为了炫耀自己的财富与地位,专辟一室,集中展示东方漆器和瓷器,但后来装饰性超越陈列性,变成了一种以充分展现东方漆板和瓷器的装饰效果为特点的室内设计形式。

所谓"漆屋",是指一个房间的四周墙面,用进口的东方家具中拆下来的漆绘壁板或其仿制品来装饰,强调漆面光亮的豪华感,以及漆绘图案所营造的东方情调。此类房间一般配置漆家具,用来收藏和展示东方瓷器。

漆屋的源头可能在荷兰,17 世纪后期开始出现,流传到欧洲各地,在法国与德国都有充分表现,18 世纪中期才退出流行。1690 年荷兰罗瓦得(Leuwarden)宫中的 Statthalter 房间,可能是现存的最早的漆绘房间,现藏阿姆斯特丹国立博物馆(Rijksmuseum)。

丹麦首都哥本哈根的罗森堡宫(Rosenborg 城堡)①也有一个精美的漆绘房间,并留存至今。绿色的底漆上用金色表现图案,直线条的边框采用龟甲色。过去曾经认为它是 17 世纪早期的作品,但经专家考证,漆板上的图案出自纽霍夫的《中国出使记》,不应早于 1665 年。目前一般认为,它是 17 世纪 90 年代的作品,并可能出自荷兰漆艺家之手。其中有一幅描绘了中国赛龙舟的场面(图 58),船头饰有龙,船尾高翘,船舱是中国式楼阁,旗杆上插着迎风

① Rosenborg Castle 是丹麦国王克里斯钦安四世所建,建于 17 世纪早期,18 世纪被丹麦王室收藏之用。现改为博物馆,陈列王室珍品。

飘扬的三角旗，人们坐在船上齐心划桨，指挥者站在船头，头上插着两尾长长的翎毛。

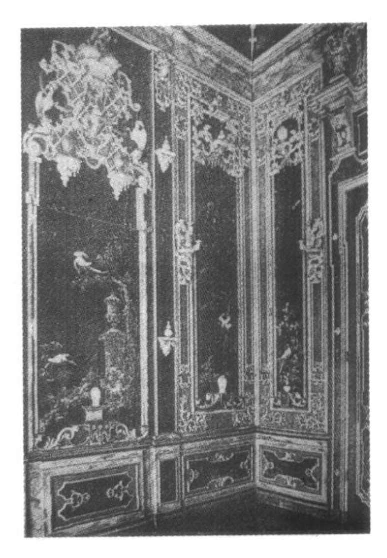


图 59　路特维希堡宫漆屋

德国最早也最精美的漆绘房间，在路特维希堡宫(Schloss Ludwigsburg)，属于符腾堡的 Ebergard Ludwig 公爵，年代在 1714－1722 年间(图 59)。这是一组大型的漆绘镶板，图案包括长尾的鸟、龙和蜻蜓，异国情调的花园景色，多瘤节的树干下放置着古典主义的陶罐。这些迷人而精致的漆画镶板，代表了 18 世纪初期的风格，已经预示着洛可可风格的来临，但总体精神仍然是属于巴洛克的。

图 60 是 17 世纪晚期著名设计师 Daniel Marot 设计的中国风室内，他在法国接受专业训练，将路易十四的室内风格带到英国。室内装饰着闪亮的东方瓷器，但漆绘的中国风景人物，却有着 Soho 壁毯的韵味。

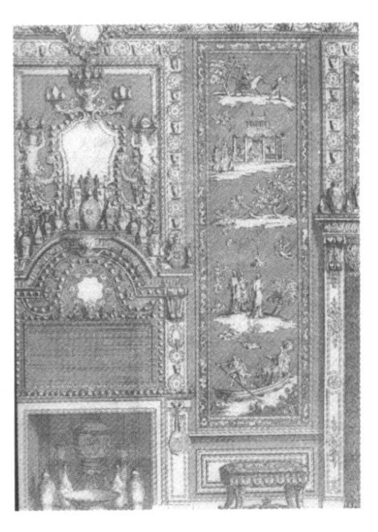


图 60　中国风室内(铜版画)

以大量瓷器来装饰的中国房间——“瓷宫”，也是 17 世纪晚期至 18 世纪初的产物。瓷宫可能源自法国，但目前仅存的 17－18 世纪瓷宫均在德国。一为勃兰登堡的腓特烈三世(即普鲁士国王腓特

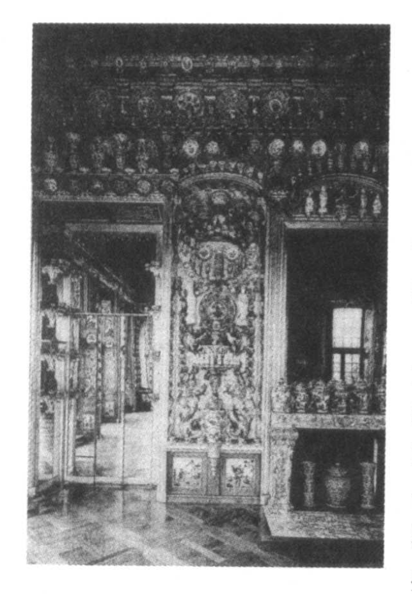


图 61　夏洛特堡瓷宫

烈一世）所建，地点在柏林的奥拉宁堡宫（Oranienburg），原屋已不存，从保存至今的1733年的一幅铜版画看，房间的所有墙面、壁炉和柱子，都被瓷杯、瓷盘、瓷罐等挤得满满的。屋子里还有一些支架、墙托、书架和角柜等，都放满了瓷器。因为奥拉宁堡宫不够大，腓特烈三世又在柏林西边建起夏洛特堡宫（Charlottenburg），其中也设有瓷宫（图61），二战后作了修复，一直保存到今天。瓷器背后还放置镜子，追求一种光亮、豪华、耀眼的装饰效果，突出收藏者炫耀的心理。18世纪20年代以后，此类瓷宫不再流行，但其余韵一直持续到18世纪50年代。

第二节　轻灵逸乐的洛可可中国风

1715年路易十四去世，象征着一个时代的结束。以法国路易十五的宫廷为中心，一股迷人的、优雅的、轻快的洛可可风格席卷整个欧洲。这种风格的形成是巴洛克风格发展的必然归宿，还是来自东方的中国艺术促成了它的发展，学术界尚有不同的说法①。

① 相关的争论参见严建强：《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》，第101－107页，杭州，中国美术学院出版社，2002年。

但可以肯定的是，自 17 世纪晚期一路发展而来的中国风，正与洛可可风格这一时代潮流不谋而合。到 18 世纪 40－50 年代，中国风在欧洲各国发展到了顶峰。法国画家华托（Jean－Antoine Watteau，1684－1721 年）与布歇（Francois Boucher，1703－1770 年），分别是洛可可早期与盛期的杰出代表，路易十五宫廷的蓬巴杜夫人（Marquise de Pompadour，1721－1764 年），则是洛可可艺术当之无愧的赞助人与保护者，她的品味与爱好，在很大程度上决定着洛可可艺术的走向。中国风是洛可可艺术中最富魅力的一个阵地，而洛可可风格也赋予中国风不同于任何时代的轻松逸乐的气质。

洛可可中国风设计，除表现出洛可可时代一切装饰艺术所共有的特征（大量采用 C 形与 S 形曲线、不对称不确定的构图、柔和亮丽的色彩以及优雅精致的女性气质）外，还由于中国元素的加入，而使其带上了某种独特的异国气息，让人们为之着迷。它反映的是 18 世纪人们对中国的想象，折射的却是法国上流社会醉生梦死的逸乐生活，与 17 世纪晚期的巴洛克中国风在气质上有相当区别。

一、洛可可时期的中国想象

洛可可是一种时代的风尚，路易十四的时代已经过去，壮丽与宏伟让位于优雅和迷人，精致的奢侈享乐的气息弥漫在几乎所有艺术作品中。艺术家们似乎轻易地就从歌颂文章的宏大表述滑向珠宝广告的花言巧语，他们不是在沙龙中侃侃而谈，就是在贵妇人的化妆室里卿卿我我。正如贡古尔兄弟（Goncourts）指出的那样：“戏剧、书籍、绘画、雕塑、住宅，一切都屈服于娱乐的品味，一切都呈现出颓废的优雅。漂亮，在历史上这一时期的氛围中，代表了法国式的诱惑与魅力。这是她的本质，她的才华、道德和生活方式。”①

① 转引自 Hugh Honors：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，贡古尔兄弟，法国著名文学家，创办的《贡古尔》期刊颇具影响，贡古尔文学奖也成为法国著名的文学奖。

东方依然有着无穷的魅力。但与巴洛克时期神秘奇异的东方不同，随着中国贸易的大规模展开，大量外销艺术品涌入市场，传教士的书信被公开出版，伏尔泰等人文知识分子热情地向人们介绍中国文化。中国的地理概念也变得清晰起来，人们虽然不太分得清中国与日本，但对中国与印度的区别却比17世纪清楚得多，更不会将中国与非洲或美洲混在一起。中国不再过分神秘，然而中国依然美好。虽然学者们围绕中国的宗教、政体与文化的争论很是激烈，有褒有贬，但在普通人心目中，中国是一个鲜花盛开的国度，一个田园牧歌的所在，一个奢华逸乐的欢乐场，而这正是洛可可艺术所要找寻的世界。人们被粉彩瓷器那柔丽迷人的色彩所折服，被穿着漂亮丝绸绣袍的离奇有趣的人物所吸引，被东方那奢侈逸乐的生活所激动。

在18世纪欧洲上流社会的想象中，中国既不是神秘古怪的，

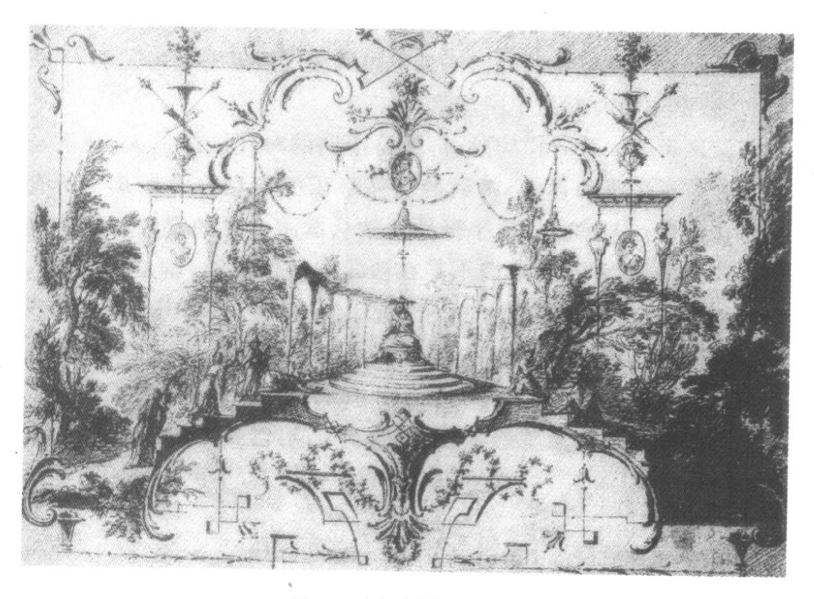


图62 华托绘“中国神灵”

也不是庄严堂皇的，而是欢快和享乐的。如布歇笔下的中国人物，每一个男人都风度翩翩，每一个女人都风情万种。正如很多学者指出的那样，布歇描绘的与其说是中国，不如说是路易十五的宫廷，画面上的男女就是扮成中国人的上流社会廷臣与贵妇，他们装模作样，醉生梦死，将优雅与唯美发挥到了极致。



图 63 华托绘"中国女神"



图 64 华托绘 Muette 城堡壁画

二、洛可可中国风设计的风格特征

1、优雅精致的浪漫氛围

法国画家华托(Jean Antoine Watteau)不仅以《发舟西苔岛》在巴黎沙龙中一举成名，开拓了洛可可美术的新纪元，而且对洛可可中国风设计产生过重大影响。华托以中国为题材的作品不多，但却在很大程度上为 18 世纪的中国风设计定下了基调。他笔下的中国，弥漫着优雅、精致、浪漫的气息，而与 17 世纪中国风设计中那神秘、奇异的东方世界迥然有别。

图 62 是根据华托的壁画"中国神灵"复制的版画。两个 C 形涡卷支撑着一个高台，一个头戴尖顶帽的中国神灵坐在其上，头上悬着伞盖。好像是一片雾中的林间空地上，一行人沿着两旁 Z 形曲折的台阶走向高台，虔诚地向神灵敬拜。画面出现了大量洛可可装饰特征，C 形与 S 形曲线，朦胧迷离的色彩，有着某种灵异的仙境般的气氛，但所表现的中国神灵，却没有巴洛克作品中常见的高

大、庄严与神圣感。

1719年，华托为国王的穆埃特城堡（Muette）创作了一组以中国为题材的壁画，即《中国与鞑靼的人物画》系列，这个城堡18世纪晚期已毁弃，原作也不存，现存为奥伯尔等人摹刻的版画复制品。如其中一幅“中国女神”（图63），画面描绘了一位优雅的中国女神，坐在一截奇异怪状的树根或假山上，一手持伞，一手持掸尘，两个虔诚的“中国人”向她行叩首礼。女神有着巴黎上流社会女子的姿态与表情，而虔诚的敬拜场面则让人感到一丝幽默。Muette城堡的另一幅壁画表现中国妇女与儿童（图64），熟悉的面容，亲切

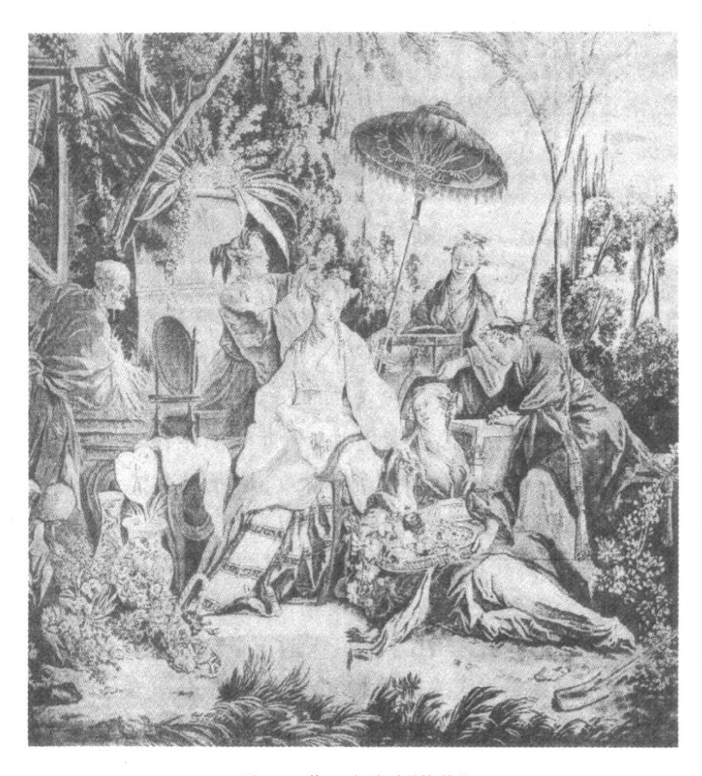


图65　第二套壁毯“梳妆”



图 66　第二套壁毯“集市”

的题材，让人联想到的也是巴黎的母子，而非遥远的中国。

18 世纪中期，布歇成为路易十五时期最重要的洛可可画家。布歇不仅是法兰西学院院长，国王的首席画家，也是戈贝林皇家作坊的艺术总监，以中国风绘画著称。其中最杰出的作品，就是为博韦皇家织毯厂绘制的第二套“中国皇帝”系列壁毯。这套壁毯创作于 1742 年之后，共有九幅设计稿，后来织成六幅壁毯，主题分别是“早餐”、“集市”、“跳舞”、“垂钓”、“打猎”和“梳妆”。如“梳妆”，在鲜花盛开的中国花园中，一位美貌的贵妇正在梳妆打扮，侍女与仆人在周围侍候着她(图 65)。又如“集市”，高大的棕榈树下聚集着各色人等，有卖瓷器的，有卖鸟的，有游方郎中模样的，还有一位衣

着华丽的中国公主坐在人力香车上，好像正在举行一场巴黎上流社会的化装舞会（图 66）。在“跳舞”中，各种打扮的中国人兴致正高，他们弹着、唱着、跳着，尽情地享受着眼前的快乐，男欢女爱，歌舞宴乐，好像永远不再有明天（图 67）。

与第一套壁画相比，布歇设计的第二套壁毯少了皇家的礼仪与威严，多了奢华淫逸的享乐气氛；人物神态少了故作姿态的庄重做作，多了风情万种的迷人魅力。这正是洛可可中国风的特征。

华托的壁画和布歇的壁毯，无论从题材上还是装饰风格上，都对 18 世纪的中国风设计产生了深刻的影响。他们笔下的中国神灵、人物和风景被大量模仿，出现在欧洲各地的室内、家具、瓷器和纺织品图案上。

2、闲情逸致的田园情怀

18 世纪的中国风设计，经常表现田园牧歌般的劳作、悠然自得的浪漫与和谐自在的风俗场面。在享乐中沉醉与在自然中逍遥，在某种意义上具有同样的内涵，即对繁华易逝的人生的感伤。它表现在绘画与壁毯中，也出现在瓷器、家具和纺织品上，从中传达出来的境界，是洛可可艺术中特别迷人的一个侧面。

垂钓、划舟、饮茶、玩鸟是经常出现的题材。最有名的是布歇的“垂钓”，在如画的风景中，一位中国的老人身边依偎着一位美丽的姑娘，他们撑着伞坐在水边钓鱼，一位中国儿童向他们跑去。同样的题材大量出现，中国人变成了浪漫的渔夫和农夫、闲情逸致的妇女和官员。



图 67　第二套壁毯“跳舞”



图 68　樊尚窑“捕鱼”

如法国樊尚窑 18 世纪中期的一套中国风软瓷作品,装饰着中国人捕鱼的场面,好像是布歇中国风壁毯的缩小版(图 68)。1750 年桑斯尼(Sinceny)窑的一件釉陶制品,画上一叶扁舟,上面坐着微笑的中国仕女和儿童,身边绘有莲花与水草,配上明媚而又柔和的色彩,悠然自得的气息扑面而来(图 69)。



图 69　桑尼斯(Sinceny)窑“行舟”

中国人也是浪漫的音乐家。他们吹奏着异国情调的乐器,沉醉在迷人的音乐世界中。普鲁士国王腓特烈二世(1712 - 1786 年,史称腓特烈大帝)1757 年在波茨坦的圣苏西宫(Sans Souci),营造了一个称为“中国茶室”(Chinese Tea - House)的中国风建筑,别出心裁地将支撑屋顶的柱子做成棕榈树形状,并在门廊中塑造了一个个真人大小的中国人雕像,有人在吹箫,有人在弹琵琶,姿态优美而动人。而瑞典王室的 Stromsholm 宫①的“中国沙龙”中,有一幅壁画,表现击鼓与手提

① Stromsholm 是瑞典王室的宫殿之一,初建于 16 世纪中期,1669 - 1681 年间重修,藏有大量的 17 世纪的美术作品。



图 70 吹笙

鸟架的中国人，一把琵琶放在身边。该图参考了布歇的一幅中国风作品。布歇类似的作品还有不少，如“吹笙女子”(图 70)。

还有一种题材是表现中国人的田园生活。画面往往以中国庭院与室内为背景，灵感来自中国外销艺术品上的风俗画，但洛可可艺术家赋予它不同于中国的气息。如瑞典皇后岛(Drottningholm)“中国宫”的“黄色沙龙”与“蓝色沙龙”中，都有表现中国居家亲情的壁画装饰(图 71)，模仿了布歇的绘画作品。此外，中国风设计大师毕芒也出版过以中国儿童游戏为主题的图案集。

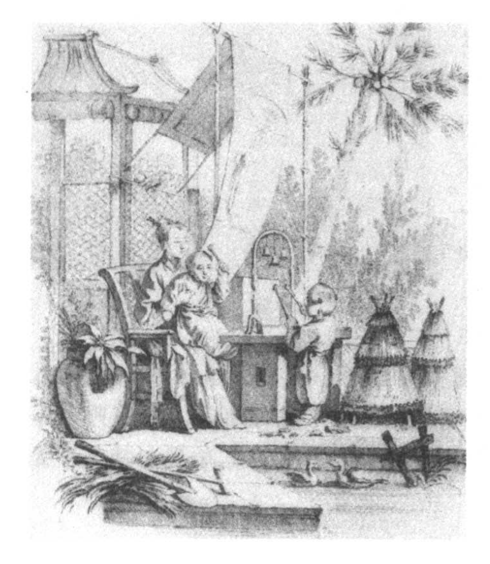


图 71 蓝色沙龙的壁画

3、轻松幽默的娱乐气息

轻松与幽默是中国风设计的又一个鲜明的特点。这种特点在 18 世纪初就已经初露端倪。路易十四的宫廷设计师约翰·布朗(Jean Brain，1637 -

1711 年)的一幅壁饰作品,带有一种与众不同的轻快的气息,被认为是洛可可风格的最早体现。尽管总体风格还是相当节制的,但在巴洛克式的涡卷上已经出现了调皮的猴子,用豌豆枪互相瞄准,娱乐气息跃然其上。

18 世纪 30 年代,以装饰艺术家胡特(Christophe Huet,1700? - 1759年)为代表的 Singerie 题材流行。Singerie 是一个特定的法语词汇,即"猴戏",描绘猴子穿着人的服装,模仿人的行为举止[1]。胡特最著名的作品是 1735 年在尚蒂伊城堡(Chateau de Chantilly)中所绘的装饰画"Grande Singerie",在 18 世纪出现的诸多同类作品中是最出色的。这是一组大型的装饰画,四周装饰着卷曲的洛可可边饰,并用精致的镀金线脚框边,底色为白色。其中一幅表现一个中国人模样的药剂师站在药房里,两边的猴子做他的助手,周围放置着各种器械。除了壁画外,还有很多猴子出现在门上、天花板的灰泥涡卷上,它们有的弹琴,有的捉蜻蜓,有的奔跑,千姿百态,反映出画家极为丰富的想象力,是 18 世纪中国风设计的杰作。

轻松幽默更是中国风设计大师毕芒(Jean - Baptiste Piliment,1728 - 1808 年)的特点。如果说,华托的中国风比较端庄,布歇的中国风还不失优雅,那么到了毕芒那里,就多少有点调皮游戏的意味了。毕芒是一个到处游走的艺术家,除了出生地法国,还几乎走遍了从伦敦到华沙的主要欧洲城市。华托对布歇和毕芒都产生过重要影响,但布歇更强调华托绘画中肉感的一面,而毕芒则刚好相反,他的中国风设计往往夸张幻想的成分,创造出一个魔境般不真实的灵异世界。在他的笔下,花与草都是细茎疏叶,人物弱不禁

---

① Singerie:根据《大英百科全书》,猴戏是一种法国幽默画的式样,画中的猴子穿着入时,模仿人类的行为举止。18 世纪初一些法国画家画过此类作品。18 世纪 30 年代的猴戏图,反映了爱好中国装饰或中国风格的时尚,画中的猴子不穿巴黎人的服装,而打扮成清朝官吏,仿效中国人的举止。

风，那些中国人好像是用魔法呼唤出来的一批小精灵，跳着、晃着、摇着，翻着跟斗，永远不知疲倦，轻快得像要离开地面。

与同时代的许多设计师一样，毕芒也乐于承接各种各样的委托。他在波兰 Misnovrie 宫画过壁画，为国王设计过中国风格的书房，在葡萄牙为侯爵夫人设计了一个中国式亭阁，他为丝绸和棉布提供优美的纹样，也为迷人的中国装饰添上铃铛、龙、鸟、猴子、贝壳和头戴鲜花的中国人。可惜那些优美而短命的设计很多已无处寻觅了。毕芒影响最大的，是他的中国风图案。1755 - 1760 年，毕芒在伦敦和巴黎先后出版了《中国的人》、《中国儿童游戏》、《中国花卉集》、《女士的娱乐》等。1771 - 1773 年，汇集成《中国花卉、装饰、边饰、人物和主题图画集》出版。由于印刷品的传播，毕芒的中国风图案也传遍全欧洲，在细木镶嵌、漆绘、墙纸、瓷器、珐琅鼻烟壶、陶砖、纺织品上，处处可见毕芒的影子。即使到了 20 世纪，人们偶尔还能从烟灰缸或其他装饰小件上，见到那些舞蹈着的中国小人。如一幅毕芒设计的里昂丝绸图案，描绘一个中国天文学家透过望远镜，吃力地窥视天空（图 72）。梦幻般不真实的场景，有点可笑的人物，幽默的气息，正是典型的毕芒风格。1808 年，毕芒在他的出生地里昂去世。



图 72 中国天文学家

毕芒的娱乐感也在 18 世纪 30 - 50 年代里昂的丝绸设计中反映出来。法国的中国风图案结合了闲情逸致与轻松娱乐——建筑

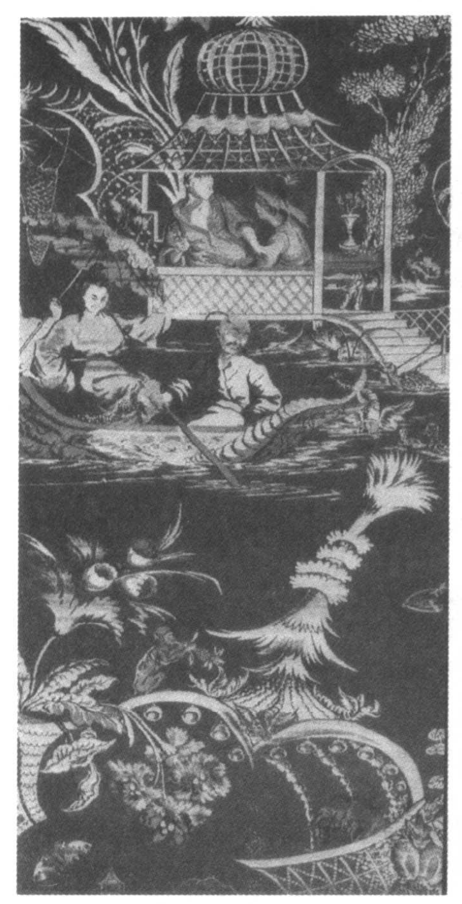



图 73　里昂中国风丝绸图案

形同玩具，中国人在水面上划舟、闲谈、垂钓、谈情说爱，猴子在花叶中蹦跳，穿着礼服的清朝官员似乎在投入地旋转，一切都在一刻不停地运动中。这幅作品同时兼有布歇与毕芒的感觉，但似乎少一点布歇的优雅与风情，而多一些毕芒的轻松与游戏(图 73)。

华托、布歇、胡特、毕芒是 18 世纪中国风设计史上一串闪光的

名字，他们不仅以中国为题材创作了一批最精美的作品，而且也为大量非原创的艺术家和工匠们，提供了可供选择和借鉴的样板。因为他们的艺术才华和创作实践，18 世纪的中国风设计才会如此多姿多彩、漂亮迷人。

4、华丽玲珑的迷人“玩具”

洛可可中国风设计经常给人一种华丽而小巧玲珑的感觉，有点俗气，有点华而不实，但也玲珑可爱，十分迷人。特别是各种中国风陈设品，以及出现在欧洲各地园林中的中国风小建筑，虽然体量相差很大，但那种玩具感是一致的。

18 世纪，欧洲各地的陶瓷厂生产了大量的陶瓷小雕像，用作案头摆设，或同时兼作笔筒、墨水瓶、餐桌上的调味瓶等等。这些作品大多以中国人为题材，有时是一个，有时为一组，并配上鲜花、棕榈、凤梨、伞盖、宝塔等常见的中国题材，人物做作，色彩鲜艳，造型小巧玲珑，大量采用 C 形与 S 形曲线，给人以华丽而玲珑的感觉(图 74)。

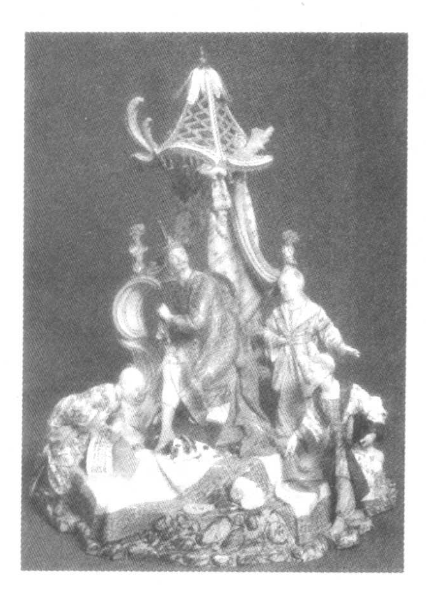


图 74 瓷塑中国人物

座钟、挂钟、烛台等等，大都为镀金的铜制件。以座钟为例，钟座常由东方动物(如大象、骆驼、中国式狮子、麒麟等)组成，并由一个或几个中国人以各种姿势托住钟面，起伏不定的 C 形涡卷上趴着霍霍鸟(ho - ho bird)，顶上再塑一个撑伞的中国人形象(图 75)。如果是瓷制的钟座，则往往以白色为底，加上各种艳丽的色彩，整体感觉极其华丽。

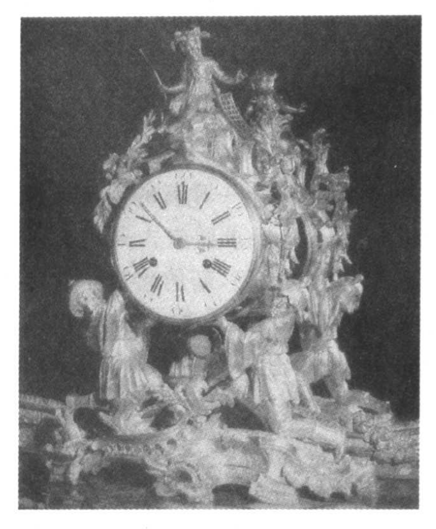


图 75　中国风座钟

大型的公共建筑很少采用中国风，遍布欧洲各地的中国风建筑，往往是园林小景，点缀在山坡上或湖边河旁，为了与瓷器上的中国园林相一致，往往还要添置一座小巧玲珑的中国桥。这些建筑大多为亭、阁之类，有时称“夏屋”（summer house），为园林增添更多的异国情调。

在英国就有两所这样的“夏屋”被保留下来，其中的一座位于白金汉郡的斯托（Stowe），屋顶模仿中国歇山式，窗户装饰着似是而非的棂格，更有趣的是，外墙上用鲜艳的色彩画着一幅幅“中国画”，风景、花鸟、博古、瓶花等等（图 76）。在法国，此类建筑几乎无一保留，但我们从同时代人的绘画作品中，仍可以见到它们的身影。这样的建筑，给人的感觉也像是小巧玲珑的玩具。

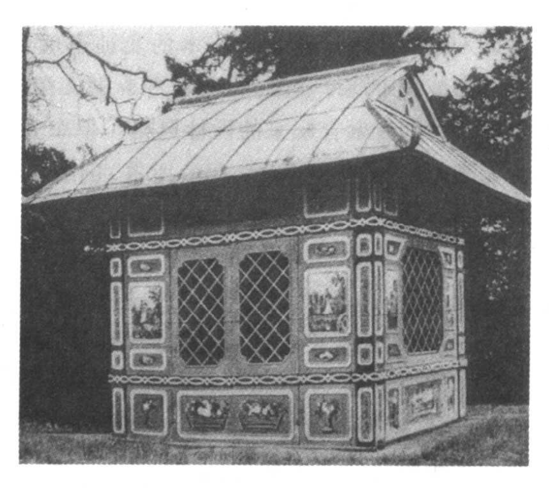


图 76　位于英国斯托的夏屋

第三节　理性与浪漫并存的晚期中国风

18世纪60年代，正当洛可可风格盛行时，一种新的美学思潮开始出现端倪，它反对洛可可的过度花哨，要求回归古典主义传统。到法国路易十六统治时期（1774－1793年），新的趋势已非常明显。这一时期在法国流行的视觉艺术风格，也称“路易十六风格”。它表现在建筑、绘画、雕塑和装饰艺术上，既是洛可可风格的尾声，又是新古典主义风格的第一阶段。到18世纪90年代以后，基本上进入了新古典主义时期。

新古典主义的兴起的原因，首先是对洛可可风格过度发展的回归，其次是被维苏威火山喷发所吞没的两座罗马古城——赫库兰尼姆和庞培的发掘在社会上引起了强烈反响。同时，启蒙主义运动和卢梭对自然美德、真实情感的呼唤，也起到了相当作用。这一时期，由于洛可可风格的衰落，与洛可可水乳交融的中国风设计也进入尾声。一种对东方艺术的实证态度正在兴起，路易十六的宫廷在节制中演绎着豪华，而新古典主义在驱逐中国风的同时，也出现了将两者融合起来的设计风格。但东方对某些人来说依然魅力无穷，英国的摄政王子（乔治四世）创造了中国风设计最后的辉煌。

一、钱伯斯的实证中国

18世纪50年代，正当欧洲各国的洛可可中国风发展到顶峰时，一种新的观点正在形成，它率先质疑风行一时的所谓“中国建筑”。当“中国迷”们沉溺在那些矫揉造作的建筑中，满足于将所谓的“中国元素”堆砌在作品上时，有理性的知识分子开始发出疑问：这些华丽而奇异的建筑真的是中国建筑吗？轻率的虚构和放纵的想象，是对待中国艺术的值得提倡的态度吗？什么样的建筑才是

真正的中国风格？中国风格值得如此推崇吗？

这种实证的态度在18世纪中期的艺术评论中出现了，它代表了与普通人追逐时尚潮流不同的另一种理性精神。1754－1757年，当普鲁士国王"腓特烈大帝"在波茨坦建起充满异国情调的"中国茶室"时，其过于奇特的造型立刻遭到了当时评论家的抨击。其中一位这样嘲笑道[①]：

"我们知道，虽然中国人把他们的偶像与神灵放在庙宇里，但无论如何，他们不会把它们放到屋顶上，也不会把自己饮茶、抽烟的肖像放在屋子前面。他们是否会以矩形的间隔整整齐齐地种上棕榈树，这些树什么时候能够长大，可以用它绿色的茎干支撑起屋顶，并在屋顶下居住是大可怀疑的。然而，建筑师应该被原谅，因为他没有一双自由的手，只是一味地顺从国王画的设计图。总的来说，这个建筑并没有足够的个性和独特之处，这些棕榈树和娱乐的中国人像也没有引入明显的中国元素，因为没有真正的棕榈树，也没有真正的中国人。"

在这段评论中，作者强调的是，中国茶室表现了一个非真实的伪造的中国，这个建筑是失败的，因为没有引入真正的中国风格。虽然笔者没有见到这篇评论的全文，但从这段话中可以体会到，作者嘲笑和抨击的不是中国建筑本身，而是中国风设计。这也正是英国建筑师威廉·钱伯斯所要表达的观点。

威廉·钱伯斯（William Chamber，1726－1796年），18世纪英国建筑师，以擅长设计中国建筑而著称。然而钱伯斯的作品不是通常意义上的中国风设计，事实上，他一心想与此前人们理解中那个夸张的中国拉开距离。与其他设计师从外销艺术品和书本插图上解读中国不同，钱伯斯年轻时作为东印度公司的押运员周游东

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P113.

方，并在广东有过短期停留。因为对建筑艺术感兴趣，钱伯斯将当地的庙宇和宝塔用素描的形式记录下来。几年以后，他在巴黎和罗马接受建筑学的严格训练，1755 年开始在伦敦从事建筑设计，1756 年出版《中国建筑、家具和服装的设计》一书。在该书的前言中，钱伯斯宣称："我不愿意看到那些低劣的中国风作品"。

中国迷们对钱伯斯的设计深感失望，他的书也未能为读者提供异国情调的想象。因为钱伯斯告诉大家，他不是一个中国狂热者。他写道："我远不是那种渴望将中国优秀艺术夸张变形而留名的人"，"我认为她（中国）是伟大的、智慧的，与她周边的国家相比而言，我不准备将她与我们这个世界的古代艺术或现代艺术放在一起进行比较。"[①]对钱伯斯来说，中国是远东地理上真实存在的国度，她的建筑艺术是值得尊敬的，而且在本质上与欧洲建筑是相通的，但并不比欧洲建筑更优秀。由于气候、地理与文化背景的不同，中国建筑有着与欧洲建筑不同的风格特征，因此没有必要将两者进行比较，更没有必要将中国建筑变形夸张，以迎合时尚对异国情调的需要。

钱伯斯最负盛名的作品，是他完成于 1762 年的丘园中国塔（图 77）。这座宝塔是 18 世纪在欧洲出现的众多中国建筑中"最准确"的中国塔，虽然它并没有具体参考哪一个东方建筑。中国风的迷恋者认为，它太严肃正经，缺乏想象力；而汉学家与中国学者可能会认为它不够准确，起码它十层的高度，就不符合中国宝塔一般是奇数层的做法。不过在当时，钱伯斯是希望通过它告诉人们，真正的中国建筑是什么样子的。为了强调准确性，钱伯斯在书中对宝塔采用中文译音，称其为 Taa（塔），而不是西方习用的 pagoda，并将另一种流行的中国楼阁称作 Tin（亭），而不是西方常用的

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973.

pavillion，这让人感到些许一本正经的学究气。尽管如此，丘园宝塔很快成为伦敦外围的地标建筑，并且出现了不少描绘宝塔的绘画作品，该塔甚至还被设计成印花图案，印在棉布上。

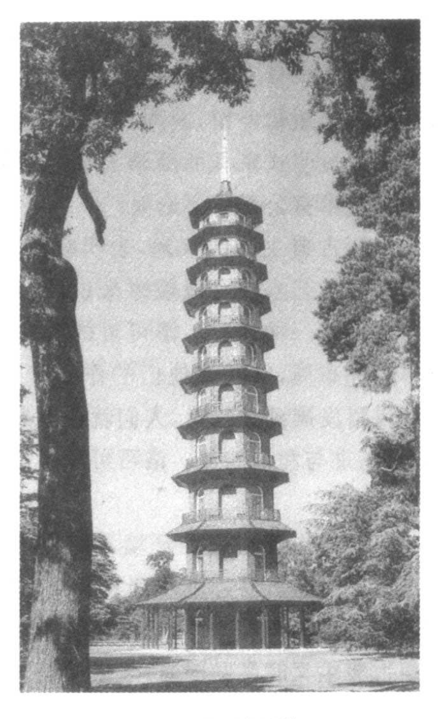


图 77　丘园中国塔

在中国风设计的历史上，钱伯斯《中国建筑、服装和家具的设计》以及他在丘园的中国宝塔具有重要的意义。它标志着欧洲对待东方艺术的一种新的态度，即要求自由的然而却是相对准确的创造，不再是轻率游戏的态度，更不是滑稽夸张的模仿。钱伯斯的书和丘园宝塔对 18 世纪后期的中国风设计产生了深远影响。到 18 世纪末与 19 世纪，一种考古学的实证精神，不但规范着中国风格，也体现在哥特式和古典主义风格上了。

二、新古典主义与中国风设计

18 世纪 60 年代起，当中国风的流行达到高潮时，虽然像钱伯斯这样的设计师提醒人们，真正的中国不是这样的，但另一些人却开始带着鄙视与厌恶的口吻批评中国艺术。随着对中国的了解越来越深入，关于她的负面信息越来越多，笼罩在中国身上的神秘而又美好的光环正在渐渐褪色。但他们又不了解真正优秀的中国艺术，于是，将清晚期出口的华丽繁琐的广彩瓷与广式家具，甚至欧洲人设计的华丽花哨的中国风小建筑、各种异国情调的玩意儿等

同于中国艺术，也即将花哨的洛可可中国风等同于中国艺术。这对中国艺术是不公正的。但在18世纪晚期的欧洲，连钱伯斯也不过在广州短暂停留，只对广州附近的中国建筑有所了解。谁也没有见识过明式家具的简洁与唐宋瓷器的大气，又怎能指望他们对中国艺术有公正的评论呢？

新古典主义的兴起，表明欧洲人对自身古代传统的兴趣正在复兴。从艺术的发展规律来说，也是对洛可可风格后期过于轻浮与繁琐的一种背反。洛可可的艺术家们沉湎于曲线、自然形态和不对称布局，这使得他们的作品有一种闪闪发亮的运动感。当这种风格发展到极致时，人们就会重新怀念起希腊神庙那种冷静、简洁、庄重与和谐的美。洛可可风格因此走向末路，中国风设计也备受攻击。

尽管古典主义的环境不适合中国风的生长，就像庄重的希腊神庙不能摆上易碎的乾隆瓷器，但在18世纪晚期，仍然出现了一种新的中国风装饰，将中国风以古典主义的方式加以处理，在迎合新古典主义时尚的同时，表现中国景物。于是，中国人物有了高贵和端庄的气质，装饰题材更加保守一些，构图以对称为原则，总体感觉比较宁静。把这种风格称为"新古典主义中国风"是有点别扭的，但从本质上说，我们可以把中国风看作一种题材，虽然它更多地与洛可可艺术融为一体，但与新古典主义相联系也未尝不可。在法国，新古典主义开始表现为一种更为节制、更为优雅的奢华风格，室内设计与家具的线脚与边框大量采用直线，色彩运用也颇为节制，这就是所谓"路易十六风格"。路易十六风格表现在建筑、室内设计、家具、纺织品等各领域。在意大利，与生俱来的古典主义传统，使得艺术家将中国风与古典主义和谐地结合起来而不太别扭；而在英国，18世纪晚期的某些中国风作品也体现出这种类似的取向。

如法国里昂18世纪70年代生产的一块提花锦缎，仍然是中国人物与花树的配置，但对称的构图给人以稳定感，中国妇女、孩子

与织机的题材，让人联想起中国“孟母教子”的故事（图78）。在这里，人物的造型与姿态是庄重的，与洛可可盛期那翩翩起舞的清代官员形成鲜明的对比。



图 78　里昂丝绸图案

法国的漆家具表现出路易十六时期最为优美的中国风样式。如原放置在贝尔维尤（Bellevue）城堡的一只漆柜（图 79），是当时著名家具设计师马丁·卡林（Martin Carlin）的作品，现藏卢浮宫。在新的美学风尚支配下，飞动的曲线让位于冷静与节制的直线，色彩以黑金两色为主，美丽的东方漆绘被镀金的花环与垂花饰装点得格外雅致。



图 79　Bellevue 城堡的漆柜

在保存至今的法国 18 世纪晚期的中国风建筑中，除里兹荒野园（Desert de Retz）的中国别墅（maison chinoise）外[①]，卡萨（Cassan）的中国亭和尚泰勒帕（Chanteloup）的

① Desert de Retz（里兹荒野园）：本是路易十五、路易十六时期的时尚人物 Francoise de Monville（1734－1798 年）的私家园林，建于 18 世纪晚期。20 世纪 30 年代后，园林废芜。1973 年，其中著名的“中国别墅”倾塌。

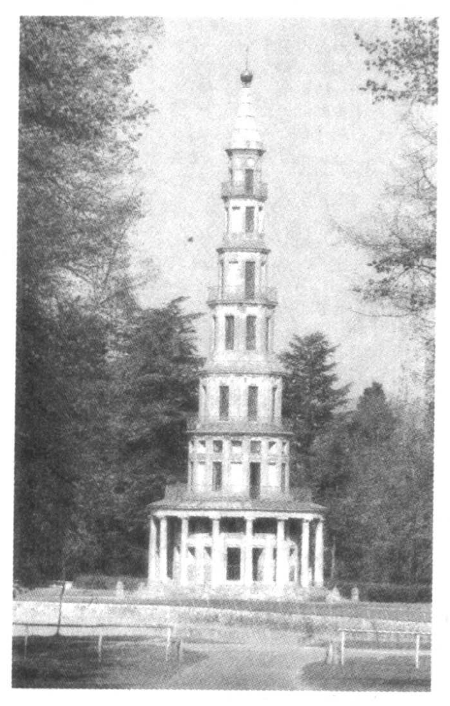


图 80 尚泰勒帕宝塔

宝塔也可以看作是新古典主义风格的，它们分别建于18世纪70年代。卡萨的中国亭与中国原型十分接近，粗犷的塔斯干柱式，使八角形凉亭显得分外稳定。尚泰勒帕的宝塔高达七层，中国元素只表现在下粗上细的塔形轮廓、优雅上翘的屋顶、窗棂格装饰的栏杆上，但支撑每层塔的是古典主义的多立克柱式(图 80)。

18世纪70年代英国生产的银质茶叶罐，也体现了新古典主义中国风的特点。此罐拥有简洁的立体造型，四周边饰为几何回纹，顶上的希腊月桂纽和侧面的中国文字装饰，将希腊与中国题材奇妙地融合在一起。特别是立方体的造型，让人联想到运载茶叶的贸易船上的装货箱(图 81)。

三、摄政王子的最后浪漫

18世纪90年代以后，新古典主义在欧洲艺术领域取得统治地位，花园中不再建造精致小巧的亭台楼阁，中国风设计与洛可可风格一起走向衰落。然而，19世纪初，英国却出乎意料地出现了两个辉煌的中国风设计作品——卡尔顿宫(Carlton House)的中国沙龙和皇家布赖顿宫(the Royal Pavillion)。这两个作品的主人都是威尔士王子，1811－1820年，他以乔治三世的王储身份摄政，称“摄政王子”，1820－1830年在位，称为“乔治四世”。

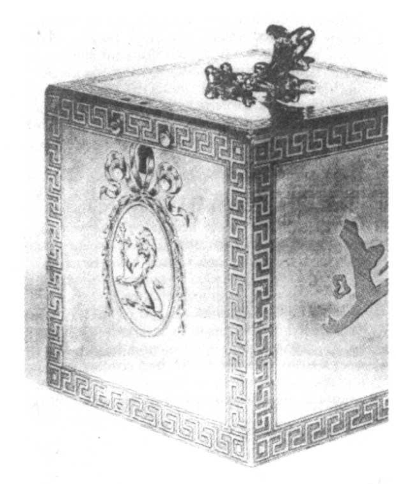


图 81　银制茶叶罐

威尔士王子的东方爱好可能与他的童年经历有关。他的母亲夏洛特(Charlotte)王后，对东方艺术有着极大的兴趣，她在白金汉宫有一个瓷器收藏室，将中国瓷、法国塞夫勒瓷和英国切尔西瓷满满地摆放在一起，有点像 17 世纪晚期欧洲大陆流行的瓷宫。宫中还有一个“日本房间”，建于 18 世纪 50 年代，现已不存。王子成年后，首先在他位于伦敦的办公场所——卡尔顿宫，营造了一个“中国沙龙”，以满足他对东方的爱好，设计、装饰由设计师亨利・荷尔兰(Henry Holland，1745 - 1806 年)主持完成。卡尔顿宫后来被拆除，中国沙龙也已不存，但 Thomas Sheraton 出版于 1793 年的《橱柜制造者

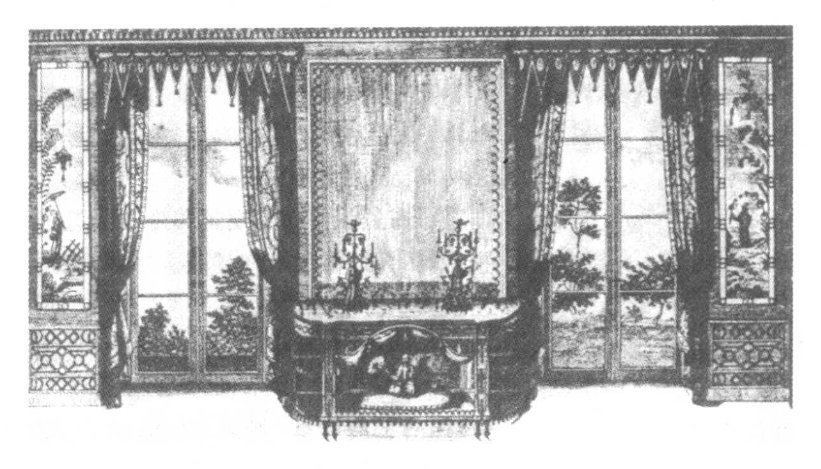


图 82　卡尔顿宫的中国沙龙

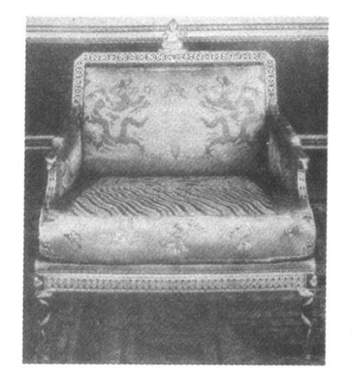


图 83　卡尔顿宫的安乐椅



图 84　卡尔顿宫的鼓童钟

和室内装饰业者手册》中，有两幅中国沙龙的插图(图 82)，可移动的家具则在白金汉宫保存至今。

图 83 为中国沙龙中的一把安乐椅。椅子的靠背和椅面包覆锦缎，上面织有双龙、江水海牙、如意云纹的图案，扶手和足部装饰雕刻的龙，而靠背用回格纹作边饰，背顶中间再加一个中国人雕像。图 84 所示为陈设用的“鼓童”钟，可能是法国产品。一个中国男孩将钟面当作铜锣，两旁凤梨树枝支撑着一个精致的宝塔屋顶。这是 18 世纪 50 年代典型的法国洛可可中国风。

根据同时代人的记载，卡尔顿宫的中国沙龙丰富多彩，墙饰、纺织品、家具、陈设品、灯具等，无一不装饰中国题材，特别是龙、佛像与人物雕像，比比皆是。但王子后来营造的布赖顿宫，更是发挥了他超常的想象力，异国情调有过之而无不及。

布赖顿宫的外观是印度莫卧儿样式的，无数的尖塔和洋葱头屋顶，甚至让人联想到克林姆林宫(图 85)。其内部装饰是中国式的，从餐厅、音乐厅、走廊到每一个房间，从头顶上的吊灯、墙上的壁纸，到仿冒的竹家具，以及无处不在的各种大型陈设品，无一



图 85　皇家布赖宫外观

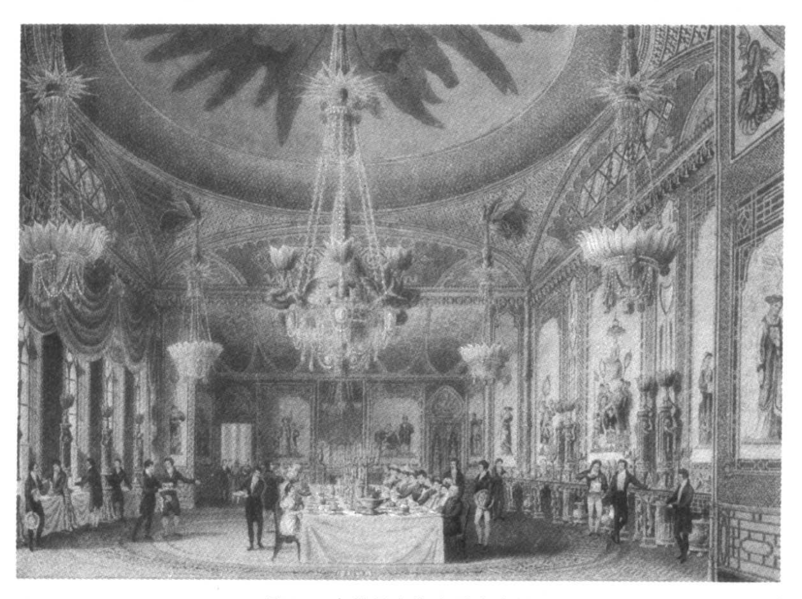


图 86　布赖顿宫的中国宴会厅



图 87 布赖顿宫的中国风壁画

不是中国元素的怪异堆砌。特别是龙的形象无处不在，它们挂在天顶上，盘在灯具上，绕在柱子上，画在墙壁上，给人一种辉煌与恐怖感。这个富丽堂皇的宫殿于1821年完成后，几乎所有的参观者都被它震住了。

以宴会厅为例说明(图 86)。天顶象征蓝天，中央是一朵巨型的莲花，从中挂下一条银制的巨龙，爪子抓住大型吊灯，吊灯的造型是六条龙，顶着彩色玻璃的六朵莲花。周围还有四只类似的小吊灯，但顶上装饰银凤。18 英尺高的深蓝色陶瓷柱，顶着龙与莲花的造型。墙上装有壁灯。所有灯具都是当时最先进的煤气灯。大吊灯的下方是豪华的大餐桌。四周墙上画着大型中国人物壁画，比例比真人更大的清代皇帝与官员在壁画上相互交谈(图 87)。壁画上方，有一百多个铃铛从檐口上挂下来。餐边柜、陈列品、地毯……所有这一切，好像是一首中国情调的交响曲。当华灯齐明，客人们在乐队的伴奏下进餐时，可以想见这是何等的辉煌。除宴会厅外，这样的中国风还遍及南客厅、北客厅、中央沙龙、音乐厅以及走廊(图 88)。

有趣的是，布赖顿宫的家具大量采用了仿冒的中国竹家具。竹家具在钱伯斯的《中国的建筑、服装和家具》一书中已有介绍，由

于欧洲没有竹子，18 世纪晚期，用雕刻手段仿冒的竹家具成为时髦，是中国风家具的另一种类型。如一只布赖宫的陈列柜(图 89)，模仿竹子的色彩和竹节的形状，几可乱真。桌面上陈列着瓷象和清代官员的塑像，背后是中国式手绘壁纸。

事实上，在人们赞赏布赖顿宫的同时，也有大量的批评和责难声。很多人认为王子的品味有问题。更重要的是，它是 18 世纪末 19 世纪初大型中国风设计项目的孤例，与当时趋向新古典主义的简洁、庄重的社会风尚南辕北辙。

但我们如果仔细审视卡尔顿宫和布赖顿宫的设计，就会发现，它并不是与世隔绝的创造。两个宫室中所有的家具与路易十六样式非常接近，室内的装饰线均为直线，而非洛可可式的曲线，这与 18 世纪末的风格是一致的。只是大量采用中国主题的摆设与装饰，刻意营造异国情调，几乎将路易十六风格的装饰特点淹没。另一方面，无论是中国人像、动物还是壁画中的中国园林、建筑、风

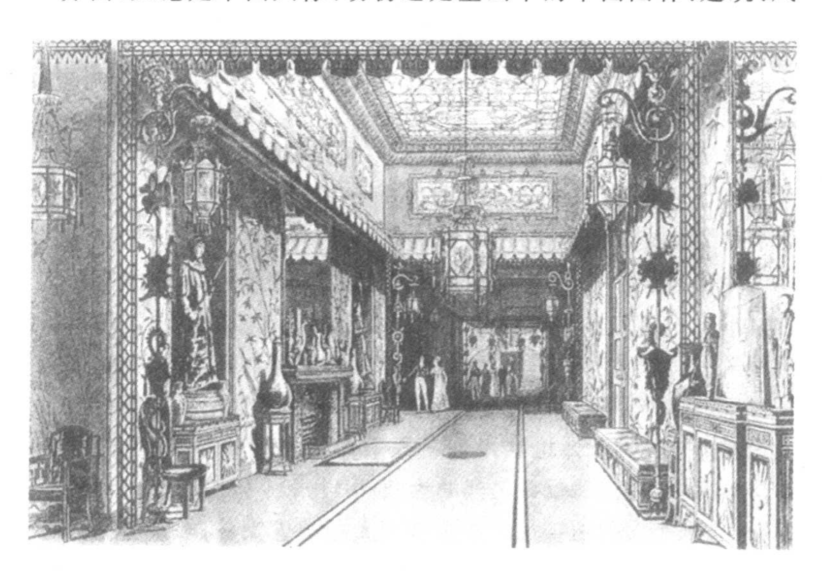


图 88　布赖顿宫的走廊

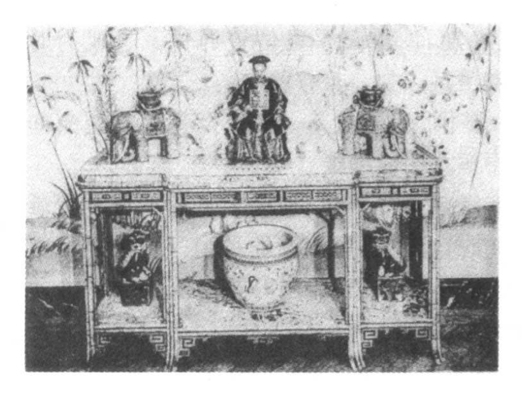


图 89 布赖顿宫的仿竹陈列桌

景，都追求形象上的真实性。建筑外观上的印度莫卧儿王朝样式，与内部的中国元素不会混同，清代官员的装饰中规中矩，卡尔顿宫中安乐椅上的云龙纹几可乱真，这一点与钱伯斯以来的对待中国的实证态度是一致的。但细节上的真实感，却被整体上的梦幻感淹没了。

布赖顿宫是威尔士王子(英王乔治四世)在英格兰土地上构筑的一个物化的中国幻境，它所刻意营造的，是马可·波罗以来一直徘徊在欧洲文化背景中的、无数外销瓷器和漆器上描绘过的那个称为 Cathay 的中国，而绝不是真正存在于远东的 19 世纪的中国。

因为卡尔顿宫与布赖顿宫，本该于 18 世纪 90 年代结束的欧洲中国风设计，又向后延续到 19 世纪 20 年代，才终于降下帷幕。但 19 世纪毕竟不是中国风的时代了，王子的爱好既没有挽回中国风的衰落，也没有对当时人的品味趋向产生多大影响。对于中国与欧洲的文化交流来说，一个时代结束了。

中国风设计在 17 世纪初露出端倪，但真正流行是在 17 世纪中期以后。中国艺术对欧洲装饰产生过很大影响，但欧洲艺术风格的演进也具有自身的发展规律，因此总体来说，中国风设计始终是一种欧洲风格。从 17 世纪的巴洛克风格到 18 世纪末的新古典主义风格，中国风设计也在不同阶段表现出不同的特点，并最终衰落。实际上，中国风设计已经成为欧洲 17－18 世纪艺术遗产的一部分，与那个时代出现过的许多激动人心的事物一样，共存于人们的记忆之中。

第四章　多样化的集合体

相对于中国而言，欧洲文明是一个整体。但对于欧洲而言，却是不同国家的集合体。这些国家有着不同的语言文字、文化传统，所处的社会发展阶段也不尽相同。因此，17－18世纪欧洲各国出现的中国热有其相似的一面，但也表现出各自不同的特点。本章以法国、德国、英国为主要考察对象，兼及欧洲其他国家，对17－18世纪欧洲中国风设计所表现出来的地域特点及其原因作一分析。

第一节　法国中国风设计的特征

法国在17－18世纪的中国热中，扮演着非同寻常的角色。在欧洲中国风设计盛行的17世纪后期至18世纪晚期，法国正处于路易十四、路易十五、路易十六的统治时期，从皇权的空前加强，到法国大革命的爆发，法国社会经历了天翻地覆的变革，由此产生的影响波及整个欧洲。法国的文化与艺术也在这一阶段达到了辉煌的高峰，正如文艺复兴时期的意大利佛罗伦萨、罗马，巴黎成为艺术中心与时尚的发源地。

17－18世纪的文化艺术是以宫廷为中心展开的，中国风设计也不例外，它基本上是一种宫廷艺术。法国对中国文化具有强烈的兴趣，同时，它对欧洲其他国家的艺术与时尚趣味有着很强的影响力。因此，中国风设计在很大程度上是以法国为中心，再向欧洲其他国家辐射的。

一、文化热、经济冷

法国的中国热具有明显的文化热、经济冷的特征。与其他欧洲国家相比，法国的对华贸易要落后得多。法国商船“昂菲特里特号”首航中国，是17世纪末的1698年底。而此时，葡萄牙与西班牙的时代已经过去，荷兰在东方航线上扬帆已达一个世纪，英国作为新的海上霸主正在崛起。有学者作过计算①，自那时起，到1833年英国东印度公司对华贸易垄断权被废止的130余年中，法国派遣到中国的商船仅140艘，而且吨位都不大，平均每年不到1.08船次，不仅远远比不上英国，连丹麦的东印度公司也比不上。在直航以前，法国需要的中国商品主要由葡萄牙、荷兰的商船输入，而直航以后，也在相当程度上依赖其他国家的转口。

与此形成鲜明对比的，是法国对中国文化表现出来的巨大热情。法国派往中国的传教士，是17世纪80年代以后欧洲各国中数量最多、规格最高的。路易十四从耶稣会中挑选了五位有学术教养的教士，以“国王数学家”的名义派往中国，所需费用从国王的私库中出。此后又陆续向中国派出传教士，导致在华传教士国籍比例的重大变化。这些法国传教士在传教的同时，也将中国政治、经济和科学、艺术方面的信息源源不断地传入法国，欧洲汉学中心因此从罗马教廷转移到法国。法国社会从宫廷到市民对中国文化的迷恋，中国文化对法国的影响之大，是欧洲其他国家所无法比拟的。

中国物品在法国受到了异乎寻常的欢迎。本文无意详细阐述法国中国热的经过，但法国宫廷、上流社会对中国瓷器、漆器等物品的购藏量是巨大的，并且将这种爱好向市民阶层传播。法国王后——奥地利的安娜（路易十四的母亲）在17世纪中期，就拥有一

① 严建强著：《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》第191页，杭州，中国美术学院出版社，2002年。

座十二扇的中国屏风。路易十四的凡尔赛宫和王储的枫丹白露宫,也收藏着大量的瓷器、刺绣、漆家具等中国物品(图 90),路易十四的首要大臣——黎塞留、马萨林与科尔贝等,都是东方艺术的爱好者,他们的府邸中都有中国艺术品的庞大收藏。巨大的市场和相对不足的供应,以及不同层次的顾客对产品需求的多样化,必然刺激和推动社会上对中国外销艺术品的模仿,导致中国风设计的兴盛。

以路易十四修筑特里农宫为例。1670 年,路易十四命令宫廷建筑师路易·勒沃在凡尔赛建造了特里农瓷宫,被认为是中国风建筑的始作俑者。特里农宫虽然在外观上与中国建筑没有关联,但采用了所谓"中国装饰",瓷宫的顶部整齐而有变化地排列着许



图 90　枫丹白露宫展出的中国房间

多瓷瓶，形成一条屏带，外墙与室内大量装饰蓝白两色的釉陶贴面砖，在阳光下闪闪发光，据说它是模仿南京报恩寺琉璃塔。虽然发光的瓷瓶与面砖都是欧洲本土出产的蓝白釉陶产品，但宫廷的需要不但促进了荷兰代尔夫特窑的繁荣，也促进了法国纳韦尔、鲁昂等窑厂中国风釉陶产品的发展。

除中国物品广受欢迎外，较深层次的中国文化在法国也备受知识阶层推崇。以伏尔泰为代表的启蒙主义思想家，热情赞扬中国的自然神论、开明政治与重农政策。孔子及其他中国先哲的思想得到介绍，以中国为题材的所谓"中国戏剧"在各地上演，《赵氏孤儿》等中国小说在社会上流行，并被改编为剧本，传教士的中国见闻源源不断地出版，以至于有人说，18 世纪法国知识分子对中国的了解，甚至超过了对当时欧洲某些地区的了解[①]。这一切都对中国风设计的兴起起到了推波助澜的作用。

二、中国风的策源地

在欧洲所有宫廷中，路易十四的法国宫廷具有某种特殊性。中世纪晚期以来，在欧洲封建领主制解体、王权不断加强的过程中，法国最终发展成为一个中央集权的君主专制国家，并在路易十四时期达到顶峰。"朕即国家"，这位以太阳王自居的专制君主，建立起当时欧洲最强大的王权。他成立法兰西学院，创办法兰西皇家绘画与雕刻学院，开设戈贝林皇家制作中心，集中国家力量大力发展法国的文化艺术，包括建筑、绘画、雕塑和一切工艺美术。

凡尔赛宫在 17 世纪前期，仅仅是路易十三的狩猎宫，规模不大。但路易十四当政后，对它进行了多次改建、扩建，使其最终成为一座壮丽辉煌、气势恢弘的宫殿。1682 年，路易十四将整个朝廷搬到凡尔赛宫。从那时起，凡尔赛宫就不仅成为法国的政治与文

① 赫德逊著，李申、王遵仲、张毅译：《欧洲与中国》，第 263 页，北京，中华书局，2004 年。

化中心，而且也基本上左右了欧洲的艺术风格和时尚趣味。

17 世纪后期至 18 世纪，凡尔赛宫的光环笼罩在几乎所有的欧洲宫廷上。各国的上流社会都以讲法语为荣，用法语写作，穿法国时装，室内、家具、纺织品等一切时尚也都向法国看齐，即使与法国处于敌对状态的也不例外。特别是德国各小宫廷，几乎唯凡尔赛宫的马首是瞻。洛可可风格正是从法国上流社会的室内设计开始，逐渐演变成一种艺术风格，并向欧洲各国传播的。法国对中国外销艺术品的热爱，以及在设计中所表现出来的中国趣味，也被欧洲各国的宫廷所仿效。

葡萄牙是最早输入中国物品的，然而葡萄牙却几乎没有中国风设计。西班牙的情况与此类似。荷兰虽然比法国更早投身于东方贸易，也更早模仿中国外销艺术品，并发展出中国风设计，但她的上流社会在时尚领域缺乏权威性。英国雄心勃勃，在东方贸易中后来据上。但 17 世纪后期，英国正陷于内战（1642－1648 年的保皇党与议会党之争）、共和政体以及王政复辟等一系列事件中，其宫廷在艺术风格与时尚方面的影响力大受影响。18 世纪，英国成为欧洲第一流的经济强国，但巴黎的时尚中心地位已无法动摇。

1685 年，路易十四时期取消了南特赦令[①]，大肆迫害胡格诺教徒（法国新教徒），导致大量以手工艺谋生的胡格诺教徒纷纷逃往英国、德国等新教国家，他们也将法国精湛的工艺技术与中国风设计带到了这些新定居的地方。德国丝织业与壁毯业的兴起与英国瓷器的发展，在很大程度上与流亡的法国胡格诺教徒有关。

三、优雅精致的法国气质

法国的中国风设计有着精致、优雅的独特气质，表现在从瓷

---

① 南特赦令：1598 年，法王亨利四世颁布《南特赦令》，保证了法国胡格诺教徒一定的信仰自由。但 1695 年路易十四废除了南特赦令，此后，法国的新教徒丧失了公民权利，教士被流放，成千上万的教徒逃往英国、荷兰和德意志等信奉新教的诸邦。他们特有的手工专业技术，对繁荣当地的经济作出了重要贡献。

器、壁画、家具到纺织品的各个领域，或可称之为"法国气质"，而这一点是其他国家很难超越的。在法国，艺术就是这样与国家的政治、经济紧密相连，以至于剥夺了巴黎的时尚产业，法国在国际贸易中的地位也要大打折扣。这种精致、优雅的特色不是与生俱来的，它的形成，与路易十四时期法国上流社会的性质有密切关系。

从路易十四起，宫廷贵族与市民精英组成的"上流社会"就决定了时尚的品味。这个社会的形成是长期的。根据诺贝特·埃利亚斯在《文明的进程》中的研究，在法国王权加强的过程中，国王既要防范贵族势力过于强大对王权的挑战，又要防止新兴的市民力量的不断增强对王权不利，因此，设法在两者中间维持平衡。国王建立起中央集权的官僚体制，将政府职务大部分授予新兴的市民阶层，削弱贵族的力量，使他们无力组织有效的反叛。但同时，又将宫廷职务与王室家政职位尽数授予贵族，使他们在这些职位上获得丰厚的收入（年金）、优越的地位与荣耀的光环。到路易十四时，在凡尔赛宫就逐渐聚集了一个宫廷贵族阶层，他们丧失了权力，但收获了奢侈与安逸。凡尔赛宫就像一个辉煌的舞台，路易十四与宫廷贵族们每天在这里表演着一本正经的礼仪。久而久之，这个阶层摒弃了粗野，培育出一种极为雅致的文明——准确的礼仪、得体的周旋、温雅的态度、精致的着装、细腻的感觉，以及对文学、艺术、科学、哲学的兴趣与爱好，这种"教养"不仅是一种外在的符号，将他们与普通的平民阶层区别开来，更与国王的宠爱、赏赐以及个人前途密切相关。"一个侯爵，他不会去想在他的领地里策划一个小的反叛，而是乐于知道，他在翌日即可获得特权参加在庞大宫殿里举行的堂皇宴会，并与国王进行两三分钟平淡无奇的谈话"①。

---

① 罗伯特·E 勒纳、斯坦迪什·米查姆、爱德华·麦克纳尔·伯恩斯等著，王觉非等译：《西方文明史》，第 576 页，北京，中国青年出版社，2003 年。

法国的宫廷具有某种开放性，凡尔赛宫是允许市民观摩的。市民的上层精英，例如著名的学者、艺术家等，因为种种机缘而与宫廷贵族有较多的交往，他们在精神气质上互相靠拢，共同形成一个圈子——上流社会(Society)。除了高贵的血统外，正是礼仪和品位将他们与其他人区别开来，当然没有财富也做不到这一点。在17-18世纪的法国，无数人对这个上流社会心驰神往。篷巴杜夫人便是以美貌、智慧和出色的"教养"，以平民身份进入宫廷，被封为侯爵夫人，并成为路易十五的情妇的。

上流社会对艺术风格和时尚品味有着决定性的影响，而中产阶级与一般市民，则尽可能在行为方式和时尚品味上模仿上流社会。法国的艺术设计也就有了一种特别精致、优雅、楚楚动人的气质。18世纪晚期，第三等级不堪重负，法国大革命爆发，路易十六与玛丽·安托瓦内特王后分别走上断头台。但是，经过一个多世纪以来的培育，这种精致的品味已经渗入到法国人的血液中，成为其民族特征的一部分。

四、法国最杰出的中国风设计

法国的中国风设计是从宫廷中发展起来的，在各个设计领域都有很好的表现。但最出色、最能代表法国特色的，是锦缎、壁毯、软瓷、路易十五时期的家具与铜质陈列品设计。

法国的里昂是欧洲的丝绸生产中心，提花锦缎独步天下。最精美的中国风设计出现在1730年以后，杨·里维(Jean Revel, 1684-1751年)是一个里程碑式的人物。他发明了一种新的工艺技术，可以将不同颜色的丝线以某种方式混合，创造出过渡色，像绘画一样在织物上表现阴影的效果和光线的细微差别，从而使法国的丝绸设计有了新的突破，出现了大量风景人物图案①。里昂中

① Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, P48, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London, 1981.

国风设计中最出色的，正是栩栩如生的花卉与中国人物风景的组合（图 91、92）。其图案非常优雅，灵感来自华托、布歇、胡特、毕芒等艺术家的创作，以及《髹漆论丛》等各种刻印图案书。此外，博韦皇家织毯厂以中国皇帝为主题的第一套与第二套壁毯，奠定了法国在壁毯织造领域至高无上的地位。



图 91 里昂中国风丝绸 Ⅰ



图 92 里昂中国风丝绸 Ⅱ

法国的釉陶产品十分出色，17 世纪至 18 世纪初，纳韦尔窑、鲁昂窑、马赛窑和圣克卢窑都制作出优秀的中国风设计作品。纳韦尔窑创办于 16 世纪末，17 世纪中期起开始生产中国风釉陶制品，色彩从白地蓝彩转向五彩。鲁昂窑是 17 世纪中期发展起来的，由于路易十四兴建特里农宫时，曾向鲁昂窑订购大批蓝白釉陶砖，从此声名鹊起，生产了不少中国风产品（图 93）。马塞窑与圣克卢窑



图 93　鲁昂窑的中国风陶盘

创办于 18 世纪初，其中国风产品也十分出色（图 94）。其他众多的窑厂也都有中国风产品生产。

因为一直没有找到高岭土，法国是欧洲各国中最晚烧制硬瓷器的，但它采用了一种特别的软瓷技术。在奥尔良公爵的支持下，法国先是于 1677 年，在圣克卢烧成微呈黄色的软瓷。1725 年，在孔蒂公爵所居城市尚蒂伊，烧成纯白色的软瓷。孔蒂公爵是东方艺术的爱好者，拥有大量的瓷器收藏，尚蒂伊窑的画家们经常前往观摩，设计了大量的中国风作品。樊尚窑是法国宫廷在 1738 年创办的，1753 年定名为皇家窑厂，篷巴杜夫人对其设计风格有直接影响，其中不少属于中国风设计（图 95）。正是在这位夫人的建议下，樊尚窑于 1756 年迁往塞尔勒，并烧成真正的硬瓷。皇家塞夫勒瓷以明丽、优雅的装饰和造型名扬天下，其中的玫红色瓷有“篷巴杜玫瑰”的称呼，是洛可可艺术的杰出代表。



图 94　圣克卢窑的中国风作品

法国的漆家具设计是 17 世纪后期发展起来的。路易十四为了装饰新落成的凡尔赛宫，需要大量手艺高超的手工艺人，国内外的能工巧匠纷纷聚集到巴黎。



图 95 樊尚窑的中国风作品

1667 年创办的戈贝林皇家制造厂，其中就有漆家具工作室，此外孔蒂公爵的尚蒂伊城，也有出色的漆家具作品。但最能体现法国特点的中国风作品制作于路易十五时期。

从 18 世纪 30 年代起，法国发展出一种杰出的家具装饰工艺，即将购入的中国或日本漆绘屏风或橱柜拆开，修正为一块块装饰精美的漆板，并加以精心润饰，然而拼装在橱柜等家具上。因此，这一时期的中国风家具的特征是：彩绘的东方漆板、大理石桌面、精致的髹漆、镀金的铜饰，造型上有着洛可可时期特有的优美曲线，可谓美仑美奂。家具样式以立柜、抽屉柜和抽屉桌为主，立面和两侧面都镶有精美的东方漆板，其中中国漆板大多为五色彩绘庭园风景、人物故事等，装饰得比较满；而日本漆板以黑地描金为主，内容是山水风景、溪流瀑布，纹饰比较疏朗。这些家具一般都有制作者的签名，体现了法国路易十五时期最华丽的家具风格（图 96）。路易十六时期，彩绘漆板的中国

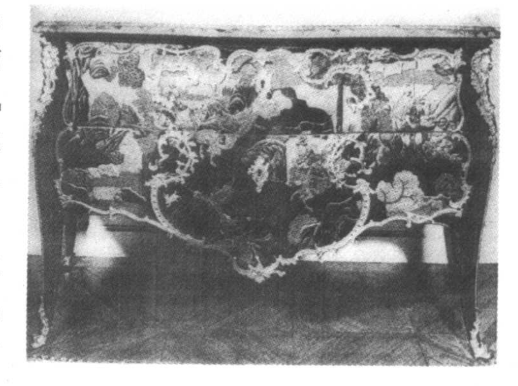


图 96 路易十五风格漆柜抽屉

风家具不再流行，但路易十六的王后玛丽·安托瓦内特十分热爱东方艺术，部分家具仍以东方漆板装饰，只是装饰较为节制，风格优美。

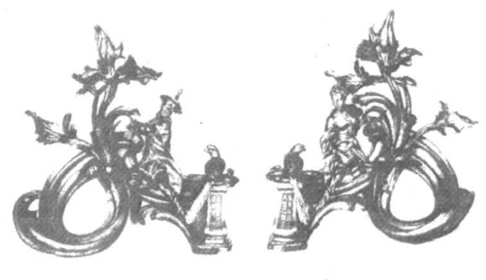


图 97　路易十五风格柴架

法国的室内设计形式多样，漆绘的中国风壁饰美丽动人，但一些最精彩的中国风室内是用壁画装饰的，如胡特为一度属于篷巴杜夫人的田园堡(Chateau de Champs)的“中国沙龙”所绘的壁画。此外，最具有法国中国风气质还有铜质工艺品。这些铜制镀金的座钟、挂钟、烛台、柴架等，有着精湛的工艺、不对称的造型、优美流畅的曲线，以及姿态各异的中国人物，几乎每件作品都是洛可可中国风的缩影(图 97)。

第二节　德国中国风设计的特征

德国的情况与法国有着很大的不同。与中世纪以来法国王权的不断加强相反，神圣罗马帝国日趋没落，内部诸侯林立，分争不断。17 世纪前期的“三十年战争”(1618 - 1648 年)后，德意志更是四分五裂。在中国风流行的 17 世纪后期，法国已经成为王权控制下的强大的中央集权国家，而德国则分裂成三百多个小国。每个小国的诸侯都有自己的小片领地，但实际上，只有几个相对较大的诸侯国对德国的发展有影响，如勃兰登堡公国(首府柏林，后晋升为普鲁士王国)、萨克森公国(首府德累斯顿)、巴伐利亚公国(首府慕尼黑)等。这些公国规模不大，经济落后，但都在自己的领地上建立集权的小朝廷，而市民力量则极为弱小。因此，17 - 18 世纪的

德国实际是一个松散的德语联盟，而不是一个统一的民族国家。18世纪中期，普鲁士王国在腓特烈大帝（Friedrich the Great）的统治下开始崛起，努力跻身于欧洲强国之列，在文化艺术上也获得了相当成就。因此同法国相比，各王国不同的情况使德国的中国风设计既具有共性，又呈现出多样性。

一、紧跟法国时尚

17世纪前期，“三十年战争”对德国的破坏最大，大片领土成为荒野，工商业更是一片凋零[1]。此后形成的四分五裂的各个小国规模都不大，而且经济拮据，属于欧洲的落后国家，他们的宫廷不可能对欧洲具有任何时尚号召力。相反，他们都极力追随法国的时尚。德国各宫廷通用的语言是法语，法语被认为是上等人使用的语言，而本国语言则是中下阶层说的僵硬粗笨的土语。即使不会法语，至少也要在讲话或行文中夹杂些法语单词，以示高雅。从室内、家具到时装的一切生活品味，都效仿凡尔赛宫，而且表现得比法国更夸张一些。德国与中国的贸易量极少，除了莱布尼茨及后来的歌德等学者对中国文化情有独钟外，宫廷贵族们对中国文化并无多大兴趣，但只要法国宫廷流行中国风，德国各宫廷也一定会很快跟上，把它作为法国时尚的一部分来接纳。

巴伐利亚的选帝侯 Max Emanuel，17世纪晚期曾经在凡尔赛宫消磨过几年的流亡生活。他一回到慕尼黑就立刻在宁芬堡的夏宫中建造了一所“宝塔宫”。宝塔宫的外观与中国建筑无关，但内部的客厅和楼梯间却装饰着蓝白纹样的代尔夫特陶砖（图98），与凡尔赛的特里农宫十分相似。楼上装饰了两个“中国房间”，其中一间为漆屋。据霍纳尔推测，装饰壁面的漆板是巴伐利亚本地漆

① 三十年战争（1618－1648年）：宗教改革运动后，天主教与新教对立所引发的宗教战争。由于错综复杂的周边政治形势，导致欧洲主要国家纷纷卷入，演变成为一场大规模的欧洲争霸战争。战争结束后，法国取得欧洲的霸主，荷兰独立，西班牙进一步衰落，德意志遭受最严重的破坏，神圣罗马帝国名存实亡。

工绘制的，而房间中配置的漂亮漆家具，则可能是从巴黎订购的[1]。几年之后，其子 Karl Albreeht 也在宁芬堡建立起一座洛可可风格的建筑——阿马林堡宫（Amalienburg），室内也有精美的蓝白陶砖贴面。



图 98　宝塔宫室内

从法国传来的漆屋与瓷室也在德国风行，流行时间要比法国慢一拍，如漆屋在德国一直流行到 18 世纪中期。尽管德国有欧洲最出色的家具制作师与漆匠，但设计却往往紧跟法国样式，宫廷还要购买法国家具，或直接引进法国漆艺师。普鲁士的腓特烈一世曾要求巴黎著名的漆艺家马丁兄弟到柏林来，罗伯特·马丁的儿子——约翰·亚历山大·马丁于是来到柏林，此后还陆续有一些法国漆艺家前来，为普鲁士宫廷在各处的中国房间和沙龙进行装饰，遗憾的是，这些精美的作品都已不存。还有一些著名的家具设计师，如路易十五时期的法国设计师 Bemard van Ryssen Burghe（在家具上往往留下 BVRB 的签名）、18 世纪晚期的德国籍设计师 David Roentgen，他们在为法国宫廷服务的同时，也应聘为德国宫廷工作。

---

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P64.

二、宫廷间的流传

德国各宫廷的艺术设计紧跟巴黎时尚，但与法国不同的是，德国将这种流行局限在宫廷内，而且通过宫廷与宫廷之间的联姻，将中国风设计传播到德国各地，以及北欧、意大利等地。因此，德国的中国风设计有一个奇特的现象，即只在宫廷之间流传，而且可以分出若干不同的血统脉络。

与法国的宫廷具有某种程度的开放性不同，在德国各宫廷，没有出现像法国那样的由宫廷贵族与市民上层精英组成的"上流社会"。德国的社会结构落后，容克贵族依附在领地上，农奴众多，而资产阶级市民的力量却很不发达。因此在德国，宫廷贵族的圈子都较小，而且具有封闭性，唯血统是论。在这个小圈子内，人们讲法语，穿法国时装，以法国方式过上等人生活，不屑于或没有能力将这种"精致的文明"传递到市民阶层。当市民阶层的力量增长后，他们就与宫廷处于对立状态，并因为憎恨宫廷所代表的那一套"文明礼仪"而连带厌恶"法国的生活方式"。

普鲁士国王腓特烈大帝有十二个兄弟姐妹。拜罗伊德(Bayreuth)宫中的中国房间，为腓特烈大帝的姐妹 Amelia Margravine 所有，其中的漆绘壁板也是腓特烈大帝送给她的。他的另一个姐妹成为瑞典皇后，瑞典的"中国宫"名义上是送给她的。而意大利那不勒斯国王卡罗三世(Carlo III)的王后则是萨克森选帝侯奥古斯都的孙女，那不勒斯 18 世纪晚期的中国风设计与她有关。巴伐利亚的 Max Emmanuel 从凡尔赛回来后，大刮中国风。他的两个儿子，一个是科隆的王子主教 Clemens August，以像中国人一样乘坐轿子走访教区而闻名。他建有著名的 Bruhl 中国宫(如今只剩下一尊喷泉雕塑)，并在各处离宫中布置漆绘的中国房间。另一个是选帝侯 Karl Albrecht，也在宁芬堡建了一个中国风建筑——阿马林堡宫。

三、大胆创意与想象力

如上所述，因为没有形成像法国那样的一个开放的"上流社

会”，且长期处于战争与经济落后的境况，虽然德国各宫廷一心追慕法国式的优雅，但模仿的往往只是法国文化中表面的东西，缺少长时间熏陶出来的那份从容、精致、优雅的品位。洛可可风格在法国起源，却在德国发展到极端，其夸张的形式每每让法国的时髦人士皱起眉头。德国的中国风设计也一样，总是比法国少一分含蓄，多一份夸张。如 Bemard van Ryssen Burghe 分别为法国宫廷和德国巴伐利亚宫廷制作的两张写字桌（图 99、100），前者在曲线中包含一种彬彬有礼的教养，而后者在线条中体现几分洋洋得意的张扬①。



图 99　法国抽屉桌

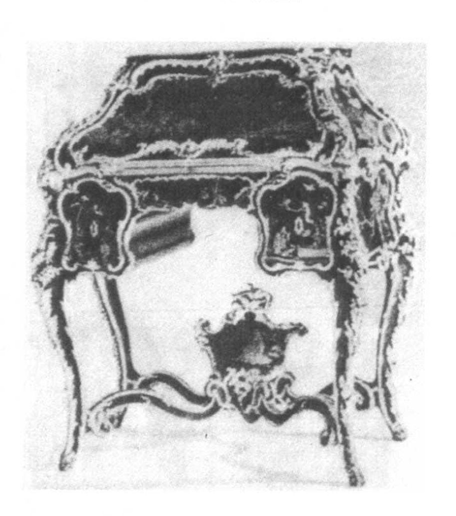


图 100　德国抽屉桌

但从另一方面来说，德国贵族虽然缺少精致与细腻，但也不做作，大胆直率，敢想敢为，更富有创意。例如萨克森的选帝侯奥古斯都二世，为了购藏中国瓷器，不惜让国库一

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P111.

空，还竟然用一个团的萨克森骑兵去与普鲁士国王交换一批心爱的中国瓷器，简直让人匪夷所思。虽然法国派出的传教士殷弘绪在中国景德镇搜集瓷器制作的技术资料，但欧洲真正的硬瓷器是诞生在德国的。

由于大量收藏东方艺术品，原本经济不够宽裕的德国小宫廷更是雪上加霜。普鲁士国王和萨克森选帝侯都异想天开，让炼金士炼出黄金来让他们挥霍，年轻的伯特格尔才因此得以出入两国



图 101　中国茶室



图 102　金色剪影风格

的宫廷。当萨克森公国将这种热情用于仿制瓷器时，几乎全国上下一齐配合，遍试各种材料与火温，终于烧制成功真正的硬瓷器，一举夺得欧洲领先地位。奥古斯都二世欣喜若狂，马上建“日本宫”，以收藏东方瓷器与新研制成功的迈森瓷器。普鲁士国王腓特烈大帝的“中国茶室”，虽然有法国的源头，但其想象力也是无与伦比的。特别是将柱子做成“中国植物”棕榈树的设想、让中国撑伞人物坐在屋顶上，以及在庭园中放置真人大小的中国人物雕塑，这些做法都是极富德国特色的（图 101）。

四、德国最杰出的中国风设计

德国最杰出的中国风设计，主要表现在瓷器（包括瓷塑）、漆家具与室内设计，以及富有创意的建筑上。德国各宫廷的一切时尚都追随法国，但迈森瓷器却是例外。德国的萨克森公国是最早烧制硬瓷器的，更因为画家赫罗尔特和雕塑家坎得勒的加盟，使得 18 世纪的迈森瓷独步欧洲，对欧洲各地的瓷厂产生了重大影响。



图 103　赫罗尔特中国风作品

赫罗尔特是 1720 年从维也纳来到迈森瓷厂的，因其出色的绘画创作才能而受到重用，到 1731 年，他已升任迈森瓷厂的艺术总监。赫罗尔特主持期间生产的迈森瓷器，具有浓厚的东方色

彩。早期的迈森作品中，多为白色地金色的剪影式中国人物风景（图 102），也叫"金色中国风"。它与奥格斯堡的金属装饰工艺有关。奥格斯堡有杰出的金属工艺传统，不少奥格斯堡工匠在迈森瓷厂工作，有时迈森瓷厂也将烧制好的白瓷运至奥格斯堡，进行装饰加工。然而赫罗尔特最为拿手的，却是用极富丽的色彩（如红色、蓝色、土耳其青、明亮的黄色），在瓷器上绘画充满异国情调的中国人物风景，流金溢彩，美艳动人（图 103）。



图 104　迈森瓷塑中国人物

迈森瓷厂的瓷塑作品也是欧洲最出色的，在雕塑家坎得勒主持期间，迈森瓷厂设计制作了一系列中国人物雕塑，其中以布袋和尚以及变形的 Pagod 造型最有特点（图 104）。迈森瓷厂堪称欧洲硬瓷器生产之最，其制瓷工艺与装饰风格对德国与欧洲其他窑厂产生过很大影响。

德国最出色的中国风漆家具，也诞生在普鲁士与萨克森宫廷，国王们除热爱瓷器外，还热衷于制作与购藏家具。17 世纪晚期到 18 世纪初为普鲁士宫廷服务的达哥利，是欧洲最杰出的家具师之一。他在柏林开设了庞大的工作室，设计制作了一系列中国风格



图 105 苏耐尔的中国风作品

的漆绘家具，包括在大键琴上漆绘中国人物。达哥利的作品以东方漆器为灵感来源，但又不满足于模仿，而是赋予作品以浪漫的想象，比东方原型更富有异国情调，也更重视画面的透视关系。有时候他还用明亮的色彩漆绘家具，以体现与东方漆器的区别。达哥利的学生苏耐尔受聘为萨克森宫廷服务，创作了一系列十分优美的中国风作品(图 105)。此外，德国的细木工镶嵌家具也十分出色，其中有一些属于中国风作品。

深沉的漆与清亮的瓷是一种对比，有很好的装饰效果。欧洲的室内陈设，一般喜欢把瓷器排在橱柜里面或橱柜顶上，或者一排三件、五件地放在壁炉架与陈列桌上。在 17 世纪后期到 18 世纪前期，这种形式特别流行。德国宫廷爱好东方瓷器和漆器是出了名的，瓷器与漆家具收藏丰富，因此，用满布的闪光瓷器装饰的“瓷宫”以及用精美的漆绘壁板装饰的“漆屋”特别流行。这两种形式的中国风室内设计其他国家也有，但没有像德国那么普遍。

德国的中国风设计还体现在建筑上，这一点也是其他国家少见的。英国与法国一般只在园林中采用小型中国风建筑(如亭、阁、塔等)作为点缀，但德国却把中国元素大胆地用于宫廷建筑。其中最有名的，一个是萨克森奥古斯都二世的“日本宫”，一个是普鲁士腓特烈大帝的波茨坦“中国茶室”。“日本宫”原称“荷兰宫”，是一座欧洲建筑。奥古斯都二世为了收藏宫廷丰富的东方瓷器，遂将建筑改为“中国式”。改的方式也很简单，即在欧洲建筑的柱

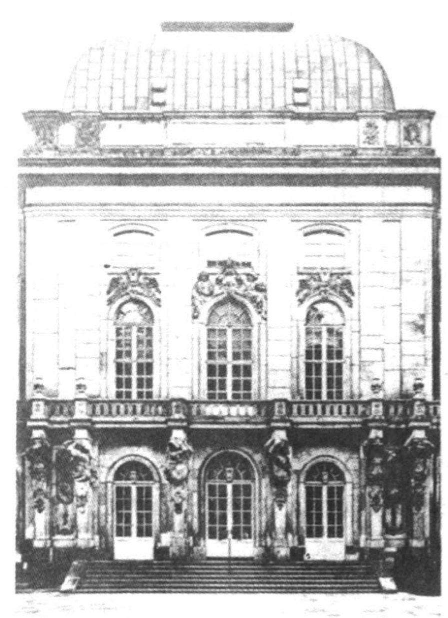



图 106　萨克森奥古斯都二世的日本宫

子上加上中国人物的雕像(图 106)。

“中国茶室”有双层宝塔式屋顶,但也与中国建筑相差甚远。它的平面是三叶形的,据说出自腓特烈本人的设计,其实,原型来自建筑师 Emmanuel Here 为波兰国王(法王的岳父)设计的两个中国风建筑,其中一个是宝塔顶的二层建筑,另一个是平面为三叶形的双层宝塔顶建筑①。但“中国茶室”的棕榈树柱子和中国人物雕塑,却是德国的创造。此外,“中国茶室”的室内也绘有以中国人物为题材的壁画。

① Patric Conner:Oriental Architecture in the West,Thames and Hudson Ltd. London,1979,P23.

第三节　英国中国风设计的特征

17－18世纪的英国对欧洲来说具有独特性。英国较早向中央集权制度发展，但受《大宪章》的制约，国王的权力一直受到议会的制约。到16世纪，由于毛纺织业的不断发展，圈地运动如火如荼，大量的失地农民进入城市，使英国社会迅速向近代资本主义过渡。到17世纪中期，棉纺织业也开始发展，资本主义急切地寻找原料与市场，促使英国以积极的姿态介入东方贸易，并很快取代荷兰，成为新的海上霸主。因此与法国、德国的情况不同，英国的资产阶级力量特别强大，与王权的矛盾日益激化，最终导致了1642－1649年的英国内战，国王查理一世被杀。

17世纪中期王政复辟，1688年光荣革命后，英国基本上已成为一个君主立宪的近代国家，在政治制度与经济关系上均比法国更为进步①。虽然英国的王权不如法国强大，宫廷的影响力也不如法国凡尔赛宫，但伦敦是18世纪欧洲少见的工商业都市，英国的贵族也不像法国贵族那样拿年金生活，而是积极投身于工商业中。这种独特的政治经济体制，使得英国的中国热与中国风设计有着自己的特点。

一、经济热、文化冷

英国宫廷对中国物品也非常喜爱。17世纪初荷兰人将葡萄牙商船劫到阿姆斯特丹拍卖东方物品时，英王詹姆士一世也是买主之一。但是在很长一段时间内，英国并未出现法国那样的中国热。

---

① 指1688－1689年英国的光荣革命。英国资产阶级与新贵族推翻天主教的詹姆士二世，由其女儿玛丽及其丈夫——荷兰联合省省长威廉共同统治英国，并确立了议会提出的“权利法案”。这次不流血的政变从此确立了英国的君主立宪制度。

直到1688年威廉和玛丽统治时期，宫廷才开始收藏中国瓷器，因此一般认为，是玛丽在荷兰感染了对中国物品的爱好，并将中国风引进英国宫廷。无论如何，英国宫廷虽然也爱好中国艺术品，甚至到19世纪初，乔治四世还在逆潮流而动，兴建皇家布赖顿宫。但纵观英国宫廷，并没有出现法国从路易十四、马萨林主教到蓬巴杜夫人那样对中国艺术的持续迷恋，也没有德国萨克森、普鲁士宫廷那样收藏大量的中国瓷器。与法国相比，英国知识阶层对中国文化的评价和兴趣都不高，也不曾向中国派出传教士，但是中国巨大的市场却对英国有着强烈的吸引力。

从17世纪起，英国就一直谋求与中国直接贸易，但由于种种原因进展不大。到18世纪，终于在欧洲各国的对华贸易中占据第一位。据万士《东印度公司对华贸易编年史》记载，在1775至1804年的三十年间，英国东印度公司派往广州的商船达495艘，而且一般都是700吨以上的吨位，后期更高达1200吨，远远超过法国，更别说德国了①。但英国还不满足，于18世纪末派出了马嘎尔尼为首的庞大的使团，希望从乾隆皇帝手中获得更大的通商与贸易的权利，当这些权利得不到满足时，开始向中国输入鸦片，并最终采用武力，用坚船利炮轰开了中国的大门。鸦片战争后，英国就把持了中国对外贸易的垄断权。

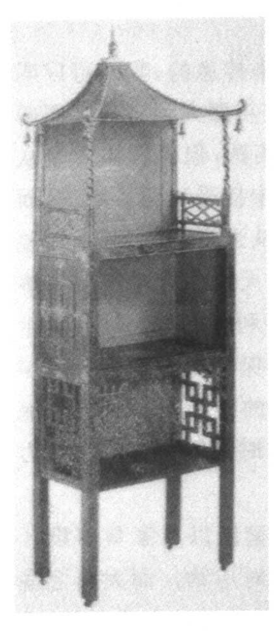
这种与法国社会完全相反的经济热、文化冷的局面，导致英国中国风流行的特殊现象，即一方面流行中国风设计，另一方面又不断在报章杂志上，对中国风的流行提出批评意见，冷嘲热讽的大有人在。英国的知识阶层也很少对中国君主制度唱赞歌。换句话说，英国的中国热仅仅是服从市场的需要罢了。

二、多样化的平民性质

英国较早向中央集权制度发展，但受《大宪章》的制约，国王的

---

① 严建强：《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》，第192页，杭州，中国美术学院出版社，2002年。


图 107　奇彭代尔式家具

权力一直受到议会的制约。所以，英国的宫廷与法国不同，只享有有限的王权，加上权力制衡，没有法国宫廷那种耀眼的光环，因此在时尚号召力方面十分有限。正如英国历史学家 Trevelyan 所言："光荣革命后，宫廷的荣耀暗淡了。不管是王冠的政治地位，还是戴王冠者的个人气质，都今非昔比。"①英国的宫廷既不是风格的策源地，英国的贵族也不像法国贵族那样悠闲，而是积极投身到工商业和投资贸易中去，无暇在夫人们的化妆室中流连。因此，英国的上流社会的气质与法国有着很大的不同。如果说法国的中国风设计是从宫廷向外传播的，在风格上表现出某种一致性；那么，英国的中国风设计就具有较多的平民性质，在样式上特别多姿多态。

与法国一样，英国也是在 18 世纪中期达到中国风流行的顶峰的。但英国却是多种风格各自表述，宫廷并不是风格的唯一策源地。

以家具和室内设计为例，奇彭代尔样式把中国元素融进家具的结构，大量采用中国的窗棂格装饰(图 107)。而白金汉郡的克莱顿府邸(Claydon House)，其"中国房间"却以精美的木质雕刻体现出最富幻想的洛可可中国风；另一方面，将东方漆板嵌在家具上作装饰的法国路易十五式家具自有其爱好者(图 108)，而钱伯斯却以专家的姿态，推出所谓真正的"中国家具"(图 109)。设计的平民化是现代设计的特征，这正是英国在社会发展阶段上超前一步的体现。

---

① George Macaulay Trevelyan(1876－1962 年)，英国著名的历史学家，主要研究英国近代史与现代史，特别对 18 世纪的英国历史有很深造诣。

三、风格的相对独立性

法国式的中国风设计主要是通过宫廷来传递的，我们可以明显地看出法国宫廷——德国各宫廷——北欧与意大利宫廷之间的传播途径。法国的洛可可中国风也影响到英国，但英国主要是从布歇、毕芒以及其他法国艺术家的设计图案中接受法国影响的，而不是对凡尔赛宫廷的顶礼膜拜。因此，英国从未出现如德国、奥地利那样极端的洛可可风格，相反一直不温不火。作为经济与军事强国，英国具有更为先进的社会制度，在海外利益上与法国也发生直接冲突。因此，英国有意识地与法国文化保持一定距离。英国在地理位置上与欧洲大陆隔绝，也使得法国的时尚不那么容易地跨过英吉利海峡。但英国对法国人在艺术与时尚方面的创新能力还是相当佩服的。

在中国风设计上，英国在银制品、炻器、壁纸以及家具等设计领域特别出色，很多造型在欧洲大陆找不到对应物。而大陆上盛行中国风装饰时，英国却出人意料地对中国园林设计大感兴趣，并发展出自己的风景式园林（英中式园林），耐人寻味。从时间上来看也是这样，当法国中国风设计如火如荼时，英国不温不火，但当法国中国风设计如潮水般退却时，英国却不慌不忙地最后谢幕。乔治四世的卡尔顿宫中国沙龙和皇家布赖顿宫，就是这样两个让人看不懂的实例。



图 108 英国的法式中国风家具

四、英国最杰出的中国风设计

英国最杰出的中国风设计，体现在银制品、炻器、奇彭代尔式家具、棉布

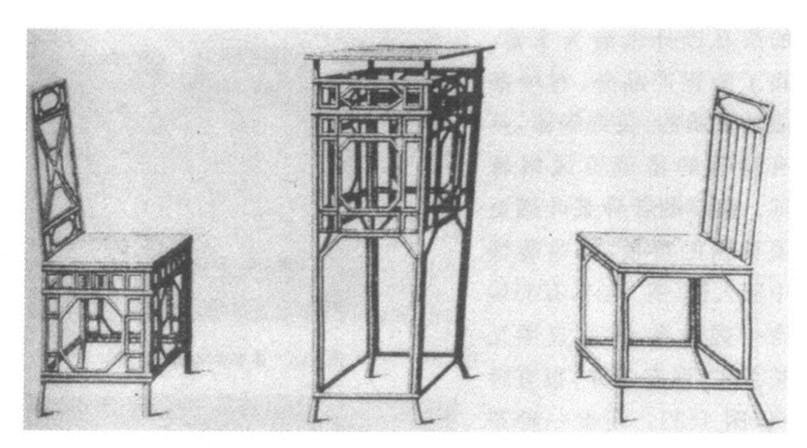


图 109　钱伯斯介绍的中国家具

印花、壁纸等领域，更为重要的是，18 世纪的英中式园林，也是从英国向欧洲大陆传播的。

英国最早的中国风设计是体现在银制品中的，而且此后一直很发达，这种现象在欧洲大陆上很少见。因为早期并没有输入东方金银器，因此，中国风银制品具有创新意味。如 17 世纪后期的一件银制宾治酒碗（图 110）。宾治酒（Punch）也是英国首先流行起来的独特饮料，用牛奶、啤酒、糖、柠檬等混合制成①。该银碗上装饰着中国人物，可能来源于纽霍夫《中国出使记》等中国游记，人物造型具有一种欢快的异国情调。除餐具外，英国的银器制品还有烛台（图 111）、茶壶与咖啡壶、调味器、文具、化妆卫生器皿以及后来大量出现的银制茶叶罐等，图案装饰采用平雕与浮雕的手段，有中国风景人物和花卉植物等。

茶是英国人的特别爱好。茶与茶具经由荷兰从中国传入欧洲，却让英国人最痴迷，进口与消耗茶叶的数量居欧洲首位。英国

① 宾治酒：关于宾治酒的起源，一说来源于印度，punch 来源于梵文 Panchan，意即五种不同成分的混合；另一说来源于英国水手早期饮用的一种混合饮料。

的茶具设计也最为丰富，除了陶瓷产品外，有些茶壶是银质的，装饰华丽，具有鲜明的洛可可风格特征。银制的各种茶叶罐更是英国的特色，有些装饰中国人像(图 112)，有的装饰中国风景，有些只用几枝茶树，形态各异，很有特色(图 113)。还有一种茶壶，是在涂锡的铁皮上进行漆绘，这又是一项英国人的发明，在英国一般称为“庞蒂浦漆器”。现属威尔士郡的庞蒂浦镇(Pontypool)，就是 18 世纪这种产品的产地。铁皮涂锡漆绘，原来是对昂贵的东方漆器的模仿，但低档产品漆绘中国风设计后，也给人特别华丽的视觉感受(图 114)。



图 110 银制宾治酒碗



图 111 银制烛台

英国的陶瓷史上，釉陶产品大多仿代尔夫特陶，硬质瓷器的烧制，则晚至 18 世纪中期，落后于欧洲大陆许多国家。重要的瓷厂有切尔西(Chelsea)、



图 112　银制茶叶罐

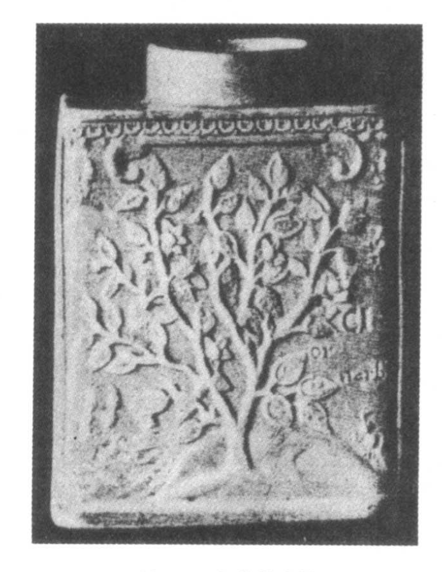


图 113　银制茶叶罐

伦敦的鲍(BOW)、德贝(Derby)、伍斯特(Worester)等窑厂,其中也有非常精美的中国风作品(图 115)。但英国陶器中,炻器的发展却超过欧洲大陆。

所谓炻器,类似于中国江苏宜兴产的紫砂壶,胎土呈红色,烧造温度远高于普通釉陶。茶叶从中国初传欧洲时,欧洲人不懂怎样泡茶,他们会将茶叶一泡就是一大桶,以液体形式贮存,需要的时候就倒出来喝一点。宜兴紫砂壶的流行改变了饮茶风俗,英国的炻器生产因此发展起来。英国经常烧造的是盐釉炻器,生产中心是斯坦福郡。生产的茶壶样式中,宜兴紫砂壶的影响显而易见,同时也受到英国传统银器造型的影响。除英国外,17 世纪的荷兰和 18 世纪的德国迈森窑厂,也生产炻器。

英国的中国风家具也与欧洲大陆不同,17 世纪英国拥有杰出的漆绘家具,并不逊于法国,但 18 世纪初曾一度沉寂。18 世纪中期,法国喜欢将东方



图 114 庞蒂浦漆器

漆板拆下来装饰在橱柜上，德国漆绘与镶嵌家具十分发达，但英国却开始流行奇彭代尔式家具。奇彭代尔是 18 世纪英国一位杰出的家具设计师，以他的名字命名的这种风格，实际上是英国五六十年代流行的一种家具样式。它从法国洛可可、中国艺术甚至本土哥特风格中汲取元素，形成一种混合式的英国风格。奇彭代尔在 40－60 年代设计制作了大量此类家具，其中的中国元素主要体现在两个方面：一是装饰，大量采用中国建筑装饰中的窗棂格结构，英文称 fret 或 Lattice，以透雕和浮雕的形式加以表现；二是造型，往往在椅背、床、书架、镜台装饰的最上端，雕刻出中国宝塔的形象（图 116）。这种设计将中国元素融入到结构中，看起来有点古怪，但造型简洁、合理。在英国以外，类似的产品很少见。



图 115 伍斯特窑的作品

英国的纺织品与壁毯也出现了不少优秀的中国风设计，壁毯以 Soho 壁毯为代表，对欧洲中国风设计产生过重要影响，纺织品则主要体现在印花棉布上（图 118），与法国中国风主要表现在锦缎上不同。英国的室内设计特别流行壁纸，中国两种类型的外销

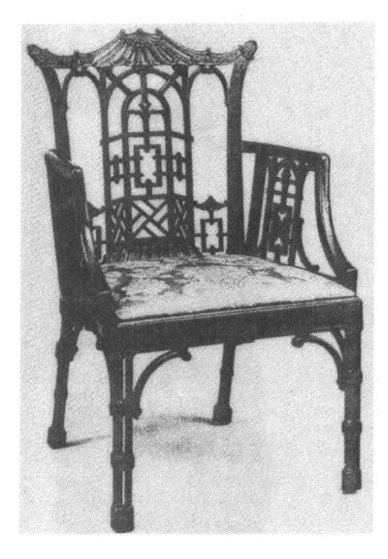

图 116　奇彭代尔中国式椅


图 117　奇彭代尔的中国风室内

壁纸——人物风景和“花树与鸟”，大受英国家庭欢迎，再配上奇彭代尔家具，就是一个典型的英国式中国风室内。在英国，一些 18 世纪的贴有中国壁纸的房间保存下来，约克郡 Nostell Priory 府邸的卧室就是这样一个可爱的例子，据说是由奇彭代尔亲自设计的(图 117)。由于中国手绘壁纸价格昂贵，在英国出现了不少中国风壁纸设计，以仿花树鸟蝶类的居多，也有人物风景，比中国原型更夸张，更富异国情调。法国也有精美的壁纸生产，但不像英国用得那么普遍。

英国室内还有一种风格比较特别，即木雕的大量应用。白金汉郡的克莱顿府邸(Claydon House)有一个室内，是 18 世纪英国最奇异的“中国房间”。室内很多地方都采用了木雕装饰，表现中国风人物与风景，色彩模仿灰泥雕塑，设计者是名不见经传的 Mr Lightfoot，工程完成于 1769 年。木雕在镜子的边框装饰上也用得很多，洛可可与哥特式风格的结合，顶上加一个宝塔，在大陆上也



图 118　英国印花棉布

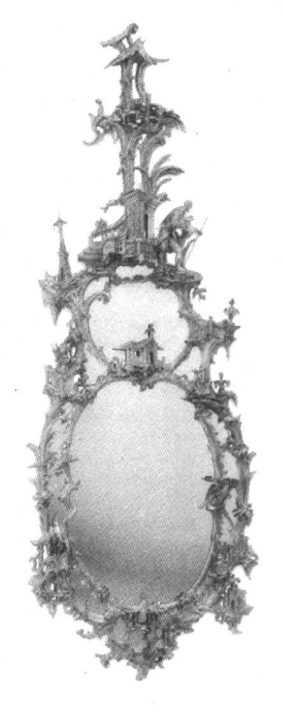


图 119　英国的中国风镜框

找不到对应物(图 119)。而法国中国风室内常用的壁画,在英国却极少见。

18 世纪的风景式园林也是起源于英国,并传遍欧洲的。欧洲传统的园林是规划式园林,地势平整开阔,有对称的中轴线,景点布置讲究整齐划一,树木的栽种与造型、水体的处置都有严谨的规则,往往呈几何形,法国的凡尔赛宫就是典型的规则式皇家园林。但 18 世纪英国率先另辟蹊径,在园林设计上追求一种无序之美,山体、水体、草地、树木都呈现优美的自然状态,即通过人为的设计,达到"宛如天开"的效果,这在设计理念上的确是一个重大突破。它所强调的不规划自然布局,围绕山水来做文章等,



图 120　萨罗普郡的一个英中式园林(水彩)

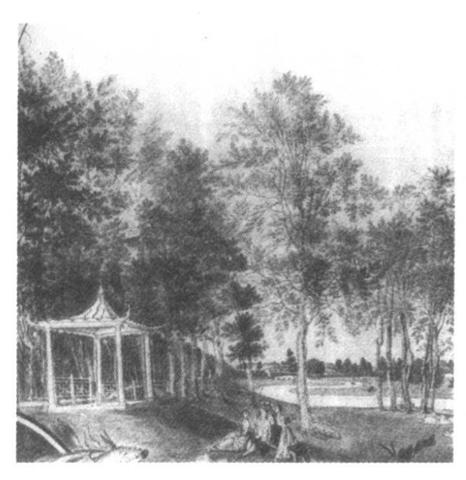


图 121　沃里克郡的一个英中式园林(水彩)

正是中国园林的处理原则。

关于英中式园林的问题,学术界颇有争议。英国学者更强调自己的独立创造,更多地从自身的文化传统上去寻找源头,认为在理念上曾受到过中国影响,但这种影响是有限的;而法国学者则认为,它是在中国的直接影响下产生的,并称之为“英中式园林”。尽管众说纷纭,但英国风景式园林的中国影响是不能否定的。它在形式上追求不规划布局,但气派比苏州私家园林要大,而更接近圆明园、避暑山庄等皇家园林,在美学上追求自然的无序之美,与中国园林美学有相似之处。

英中式园林大多点缀中国式的亭塔、假山、拱桥、流水等。18 世纪遍布英国各郡的乡野,可惜没有一个园林遗址能原样保留下来,我们只能从当年的水彩画中一睹它们的风貌了(图 120、121)。拱形的中国桥(图 122)、窗棂格结构的座椅等也都在英国流行一时。英国的 Cumberland 公爵(1721 - 1765

年，乔治二世之子）甚至在弗吉尼亚湖（Virginia Water）上放置了一艘中国游船，供客人们游乐（图 123）。游船上有中国亭阁式船舱，船身上还画着巨大的龙。

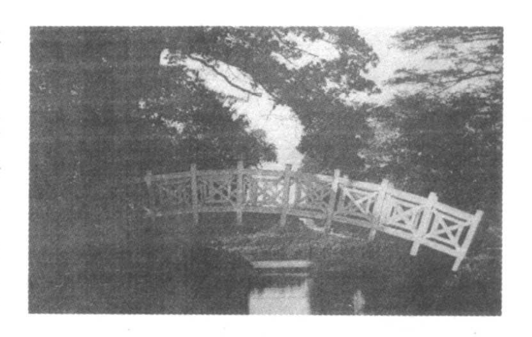


图 122 中国式拱桥

在建筑方面，钱伯斯的丘园宝塔，以及从中所反映出来的实证态度，也是从英国向其他地方扩散的。丘园宝塔以及钱伯斯有关中国设计的书，对 18 世纪后期欧洲各国的中国风设计具有很大影响。

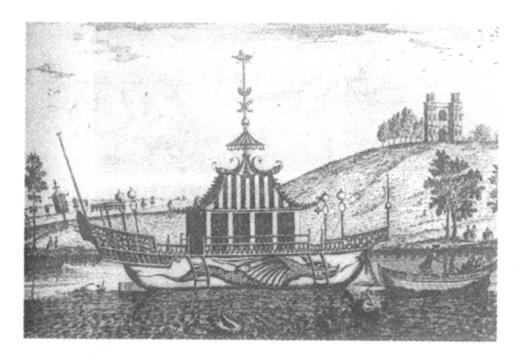
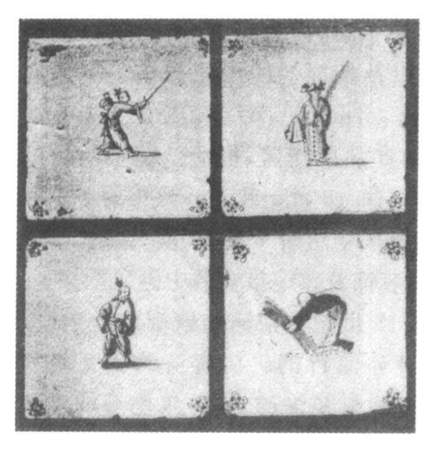


图 123 Cumberland 公爵的中国游船

第四节 其他国家的中国风设计

除法国、英国、德国外，17－18 世纪，欧洲中国风设计涉及的国家还有不少。荷兰是 17 世纪的海上马车夫，中国风设计实际上的始作俑者，对欧洲其他国家的影响很大。意大利虽然古典主义气氛浓厚，但中国风设计一点不比其他地方逊色。中国风设计还在北欧的瑞典与丹麦，东欧的波兰甚至俄罗斯表现出来。

有一个奇特的现象是，从 16 世纪起就大量输入中国物品，并


图 124　代尔夫特陶砖上的中国人物

在中国据有唯一贸易点——澳门的葡萄牙，以及16世纪的海上霸主、参与中国贸易的西班牙，却并没有在本国发展出中国风设计。事实上，这两个国家并没有经历真正意义上的中国热，好像只在其中起到中介的作用。个中原因，可能与这两个国家与中国接触过早以及输入的中国物品过于丰富有关吧。

一、荷兰的中国风设计

荷兰虽是欧洲小国，却是各国中最早发育出资本主义生产关系的国家，其社会结构与英国有点类似。因此从17世纪初，荷兰就开始介入东方贸易，继西班牙之后成为海上霸主。荷兰的港口城市阿姆斯特丹是17世纪欧洲各国宫廷瞩目的焦点，大量来自中国和日本的瓷器、家具和其他艺术品在这里卸货、拍卖，最终流向各宫廷与贵族府邸。17世纪中期，荷兰在釉陶和家具领域首先开始出现中国风设计。

代尔夫特陶是欧洲最早从简单模仿中国外销艺术品向中国风设计转变的。1750年左右，陶工们在陶砖、陶壶和陶盘上描绘一些可爱的小人，穿着东方服装，姿势滑稽，这是欧洲人创造中国人形象的开始(图124)。随着代尔夫特陶的成熟，他们不再严格地遵循东方样式，而是试图借用中国与日本瓷器中的装饰元素，创造更适合欧洲市场的风格。东方风格开始偏离它的原型，趋向夸张和变形。各种元素混合应用，并将欧洲与东方的造型组合起来，如代尔夫特釉陶帽架(图125)。

荷兰对中国风家具设计影响最大的是在17世纪后期。豪华

而沉重的橱柜，打开双门有很多小抽屉，内外画满中国风纹样，配上铰链、门锁等光亮的铜制件，以及柜顶上的山花和柜子下的底座，这种形式影响到欧洲很多国家。18 世纪，荷兰家具的光彩被法国、德国、英国等其他欧洲国家的产品所掩盖，但荷兰橱柜活泼的装饰风格，一直沿续到 18 世纪末。如 18 世纪晚期一只路易十六风格的两门柜（图 126），浅色材质，风格华丽而又节制，顶上装饰了一个破山花，柜门上有椭圆形开光，装饰着黑地描金的中国风图案。

除漆家具外，17 世纪后期至 18 世纪前期遍布欧洲各地的“中国房间”——漆屋，也是从荷兰开始流行的。在荷兰的罗瓦登宫（Leuwarden），据说有一个用东方漆板装饰的 1690 年前后的房间保存下来，可能是欧洲现存最早的漆屋，现藏于阿姆斯特丹国立博物馆（Rijksmuseum）。

因此，荷兰的中国风设计主要体现在代尔夫特釉陶、漆家具设计和室内漆绘装饰上。作为大量输入东方外销艺术品和最早出现中国风设计的国家，荷兰的意义在于它为 17－18 世纪的中国风设计提供了最早的模式。可以毫不夸张地说，17 世纪欧洲各国出产的中国风釉陶产品，都直接或间接地以代尔夫特陶为样本的。比起后来在法国、德国和英国等地出现的中国风设计来，荷兰的设计，无论是釉陶还是漆绘图案，都是最接近中国外销艺术品的了。

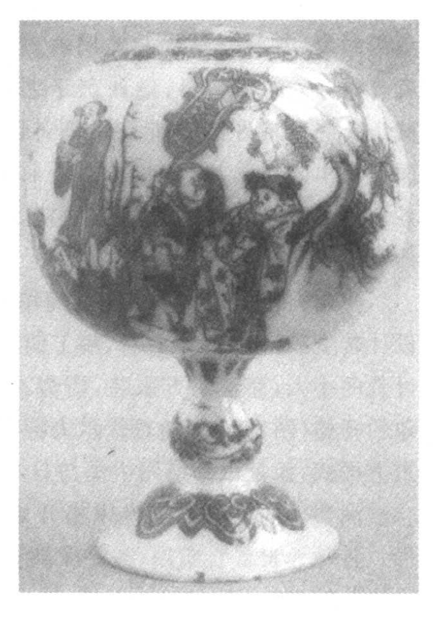


图 125　代尔夫特的帽架

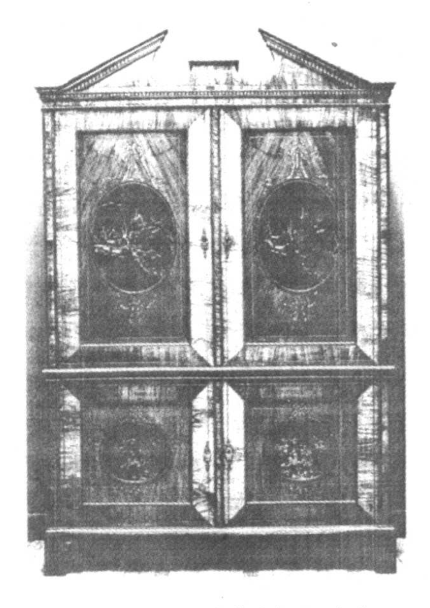


图 126 18 世纪末荷兰中国风家具

二、意大利的中国风设计

17－18 世纪的意大利也是四分五裂，王国林立，这一点与德国有点相似。但与德国不同的是，意大利古代城市发达，罗马遗址遍布各地，这里还是欧洲文艺复兴的发源地，古典主义的氛围比较浓厚。在欧洲到印度、中国的东方航线开辟前，意大利因处于东西方交通的要道，是最早感受到来自中国的影响的。早在蒙元时代就游历中国的马可·波罗、鄂多立克是意大利人，第一个踏上中国土地的西方传教士——利玛窦也是意大利人。

1580 年，远在荷兰代尔夫特以前，意大利佛罗伦萨就在佛朗西斯一世大公的支持下，设厂生产“梅迪西”(Medici)瓷器。这种瓷器有点像中国瓷器，也含有一些瓷土成分，但器身粗糙，必须先在器身涂上一层白色的半透明珐琅质，然而用蓝色绘上中国、意大利与中东的传统花纹。梅迪西窑的产量极少，在 17 世纪初就停止生产，但这是欧洲最早的一批中国瓷器仿制品。与 17－18 世纪的中国风设计不同，其影响不是从海路来自远东，而是从陆路来自近东。

18 世纪的中国风釉陶产品主要有法恩扎(Faenza)的 Ferniani 窑，洛迪(Lodi)的 Coppelotti 窑，都灵的 Rossetti 窑和米兰的 Clerici 窑等，都很有特色。例如米兰 Clerici 窑的瓷塑人物“中国男孩”(图 127)。著名的意大利卡波迪蒙迪瓷厂(Capodimonte Factory)



图 127 Clerici 窑的瓷塑人物

位于南部的那不勒斯，以生产室内装饰用瓷而闻名。

从文献资料看，17 世纪初意大利就开始仿制中国进口的漆家具，但没有任何实物留存至今。18 世纪中期，威尼斯家具中的中国风设计独具魅力。与其他国家相比，威尼斯家具的制作质量一般，其魅力在于其可爱而大胆的色彩、丰富的装饰，浓郁的异国情调以及颇有特征的造型，如抽屉柜和带蜗形腿的桌子（图 128），表现出鲜明的意大利洛可可中国风特色。

18 世纪最华丽的“中国房间”出现在意大利。如都灵王宫（Palazzo Reale）中的漆绘“中国房间”。漆板为黑色地上绘蓝色、红色和金色的花鸟和中国景物，四周加上洛可可涡卷形边饰，安装在朱红色的墙壁上，十分华丽，并显示出法国艺术风格的影响。诸如此类的漆绘房间在意大利一直流行到 18 世纪 70 年代。

在维琴察的 Valmarana 别墅，有意大利唯一的保存至今的中国风壁画装饰。作者为小提埃波罗（Gian Domenico Tiepolo），他是意大利著名洛可可画家乔凡尼·巴蒂斯塔·提埃波罗之子。壁画内容包括



图 128 威尼斯中国风家具

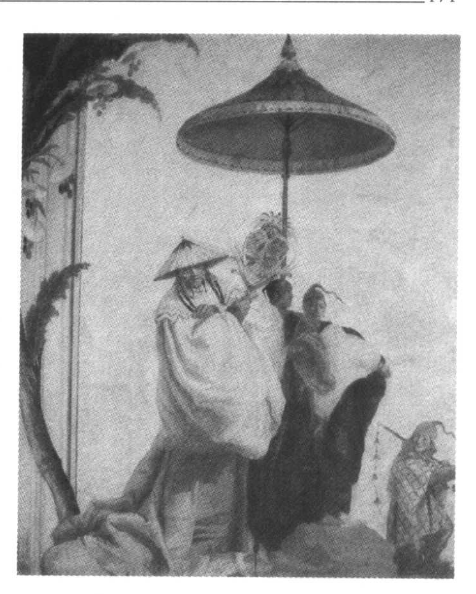


图 129　Valmarana 别墅的壁画

中国集市（一组中国商人正在展示货物）、中国宗教仪式（一位妇女向月神雕像献上一篮橘子，身材高大的神职人员手持香炉站在一旁），虽然主题是中国，人物风景却具有浓郁的威尼斯特色（图 129）。

意大利创作的瓷宫与其他国家不同，在房间贴满瓷砖，并用瓷塑构成丰富的中国风装饰。这样的室内风格是由南方的那不勒斯王国创造的，即那不勒斯国王卡罗三世和王后在波蒂奇（Portici）宫中的“瓷宫”，可列入 18 世纪欧洲最有创意的中国风设计行列。三千块卡波迪蒙迪瓷砖，将四周墙壁与天花板贴得满满的，素色的白瓷地上是浮雕装饰的花彩、缎带、乐器以及一组组中国人物，千姿百态，高大的灰色玻璃镜子，映照出浮雕人物那鲜艳的色彩。天顶画上有奇异的鸟和落在洛可可涡卷上的蝴蝶，一只猴子蹲伏在凤梨树丛中，手上抓着挂下来的大型枝型吊灯。这一切让人眼花缭乱，好像进入了一个不真实的 Cathay 幻境（图 130）。

有趣的是，波蒂奇瓷宫装饰完成后一年，卡罗三世成功地取得了西班牙王位继承权，他让意大利的艺术家在西班牙马德里附近的阿兰胡埃斯（Aranjuez）为他再造了一个梦幻般的瓷宫。因此，西班牙这个辉煌的中国风室内，是由意大利艺术家创造的，应该算在意大利头上。马德里瓷宫的艺术水平明显高于意大利本国的波蒂

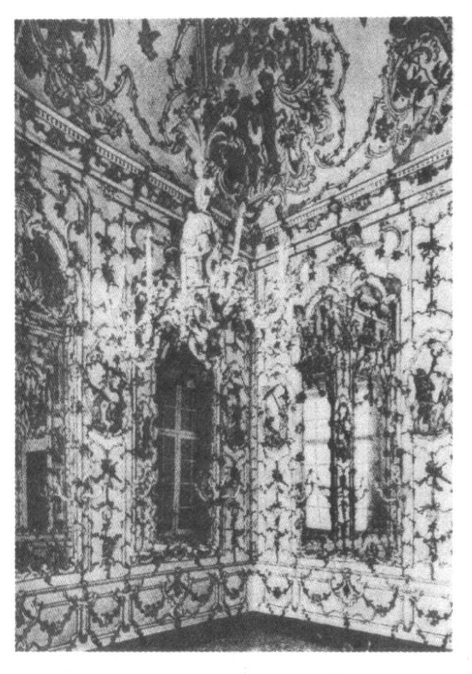


图 130 波蒂奇瓷宫内景

奇瓷宫，特别是其中的中国人物造型，与前述维琴察 Valmarana 别墅中的壁画风格类似。因此有西方学者推测，很可能是小提埃波罗随父亲在马德里工作期间设计创作的。

18 世纪末，中国风在西欧的流行已接近尾声，但在意大利南部的西西里却还在上演精彩的节目。费迪南多(Ferdinando)四世是卡罗三世之子，18 世纪末被法国拿破仑军队所逼，从那不勒斯逃往西西里西北部的巴勒莫。他在此地建造了 Favorita 别墅，即“中国宫”。Favorita 别墅的设计者是新古典主义建筑师 Giuseppe Patricola，这座建筑是中国风与欧洲古典主义风格的绝妙组合(图 131)。其整体感觉是古典主义的，稳重的四层方形结构，却顶了一个方形的中国宝塔式屋顶。前面是一个半圆形的门厅，三楼还有两个大的露台。别墅的内部空间装饰更加华丽，如其中一个中国房间饰以中国清代官员为主题的壁画，四周加上中国式的棂格纹样作为边饰。壁画的风格，包括构图、色彩和人物造型让人联想到庞贝壁画，只是将罗马人和罗马神庙变成了清代官员和宝塔。

因此，与一般人认为在古罗马废墟上没有中国风生长的环境相反，意大利不但出现过中国热，而且，其中最华丽、最灿烂的中国

风室内是出现在意大利的(包括西班牙的那个瓷宫)。那种大胆的用色、丰富的装饰显示了意大利设计富有创意甚至幻想色彩的一面,而人物的造型却有着意大利古典主义传统的特点,让人感到这些穿着丝绸长袍的中国人是从庞贝古城中走来,漫步在意大利的阳光下。

三、北欧与东欧的中国风设计

17－18 世纪出现过中国风设计的欧洲国家还有一些,主要是北欧的瑞典与丹麦、东欧的波兰以及 18 世纪新崛起的俄罗斯帝国。

1、北欧的中国风设计

北欧与中国的联系也不少。18 世纪,丹麦和瑞典王国都曾派商船到中国(包括那艘沉没的哥德堡号)。它们在对华贸易中占有相当份额,并对中国文化有一定兴趣,到今天,瑞典的汉学都闻名

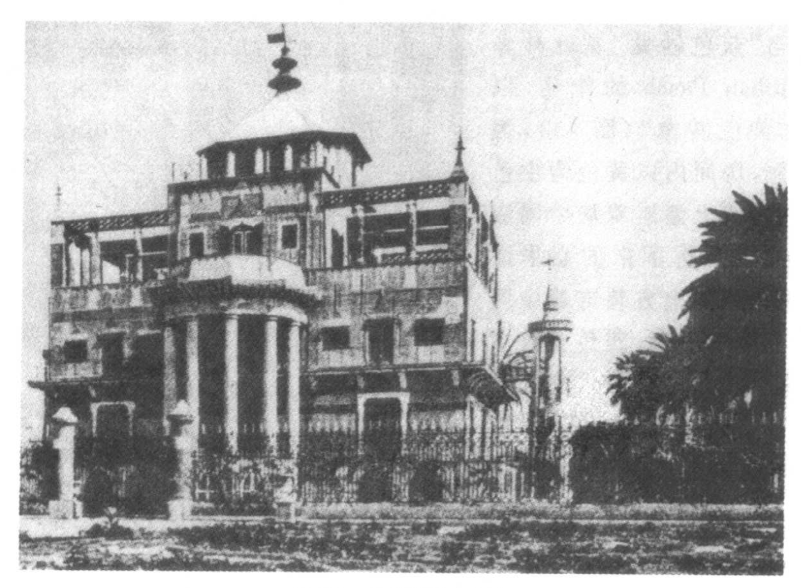


图 131　巴勒莫的中国宫

世界。第三章已经提到，丹麦首都哥本哈根的 Rosenborg 城堡中有一个出色的 17 世纪晚期的漆绘房间，瑞典斯得哥尔摩市郊的皇后岛(Drottningholm)的中国宫——Kina 则是 18 世纪中国风建筑中最杰出的范例之一。

中国宫的主体建筑是一个结构对称的二层楼，平面呈横放的弓字形，中间为主殿，左右是侧殿，用回廊相连。每层分前殿与后殿，各有五至六个房间。红灰两色的外墙装饰着龙与中国风浮雕，起伏的铜制屋顶下挂着铃铛。建筑外观体现出与波茨坦"中国茶室"类似的异国情调，而室内包括门厅、客厅、沙龙、起居室、走廊等，更是中国风设计的优美体现。其中"黄色沙龙"与"蓝色沙龙"是设计师 Johan Pasch 的作品，以"黄色沙龙"(图 132)为例，房间内以黄色为主色调，墙上镶嵌着从中国漆屏风上拆下来的豪华漆板，门的上方装饰着中国主题的壁画，四角立着中国瓷瓶。壁画上，中国人在享受着天伦之乐，或者悠闲地钓鱼、散步、插花，或者弹奏着奇异的乐器。



图 132 瑞典"中国宫"的黄色沙龙

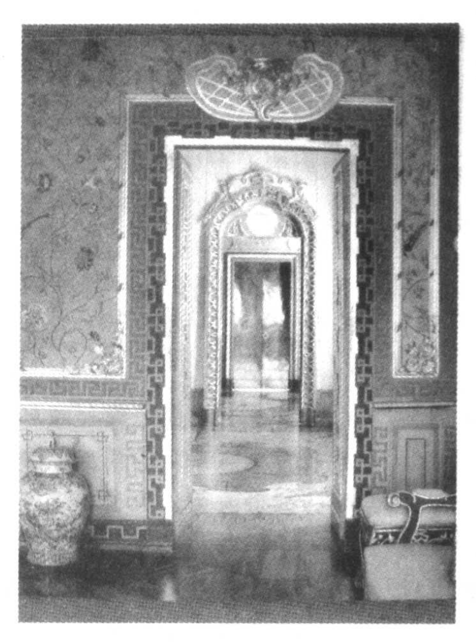
从瑞典王室的中国宫来看，北欧的中国风设计体现出一种综合的影响。中国宫的主人——瑞典王后乌尔利卡(Louisa Ulrika)是普鲁士国王腓特烈大帝的姐妹，中国宫的建筑与结构，与普鲁

士王室的波茨坦中国茶室有不少相似之处。但除此之外，还可以见到法国、英国的影响。壁画的题材来源于法国画家布歇的中国题材绘画，人物造型有着法国式的优雅与精致，同时受到英国钱伯斯《中国建筑、家具和服装的设计》的影响。奇妙的是，北欧的设计师汲取法、英、德三国中国风设计的特点，在北欧的冰天雪地里营造了这个温暖的中国宫。据说此前乌尔利卡王后还在皇后岛上建了一个"中国村"，准备饲养蚕儿，因北欧严寒的气候而失败。

2、俄罗斯的中国风设计

俄罗斯是欧洲大家族中的另类。这是一个18世纪崛起的君主专制国家，其庞大的国土与中国接壤，因此有关中国的信息不必依赖欧洲来华传教士的中介，但俄罗斯的彼得大帝采取了大规模的欧洲化运动，将俄罗斯重新定位为欧洲大国，并将首都从莫斯科迁到芬兰湾的一个全新的城市，即按欧洲巴洛克风格兴建的圣彼得堡。从那时起，欧洲文化大量输入。俄罗斯的叶卡捷琳娜大帝具有德国血统。像德国一样，俄罗斯的宫廷对法国文化情有独钟，从室内装饰到时装品味，都以法国的凡尔赛宫为楷模，中国风在俄罗斯，也是当作欧洲风格来接纳的。

俄罗斯最华美的中国风设计，是王室位于芬兰湾的奥拉宁鲍姆(Oranienbaum)沙皇夏宫内。夏宫是按照凡尔赛宫的样板来设计的，大大小小的房间中也包含着"中国房间"。18世纪60年代，叶卡捷琳娜二世在此地营造了一个"中国宫"，建筑设计是一位意大利人，园林设计则是一位英国人。在叶卡捷琳娜统治的34年间(1762－1796年)，她每年有一到二次到这个坐落在森林与湖泊之间的离宫小住。中国宫在外观设计上纯粹是欧洲风格，但其室内设计却有着优美的洛可可中国风特点。其中最豪华的是"玻璃珠房间"，在设计上很有特色。它的三面墙上都装饰着毕芒风格的墙饰。在厚实的丝绸上，绣出精致的树和硕大的花朵，长尾鸟和蝴蝶


图 133 俄国"中国宫"的室内

在其中飞舞、栖息，背衬200万颗玻璃珠，发出蓝色、紫色和粉色的柔和光芒。刺绣是法国式的，但玻璃珠的底衬则体现出俄罗斯女皇的奢华。此外，地毯上的图案、壁炉上的灰泥雕刻，都体现出精美的洛可可风格。图为其中的一个中国房间（图133）。

3、波兰的中国风设计

波兰的中国热，起源于国王扬·索别斯基三世(Jan Sobieski，1624－1696年)。他娶了一位法国贵族女子为妻，作为陪嫁，她带来了一批中国物品，也将中国风带到波兰。但中国风设计真正在波兰兴起，是在1764年国王斯·波尼亚托夫斯基(Stanislas II Auguste Poniatowski)即位之后。这位国王酷爱中国艺术，不但大量从法国、荷兰进口中国工艺品，而且修建了一些中国式的宫殿、园林。其中以瓦金基宫最能体现中国风特色，室内设计也模仿中国风格，连壁纸上都绘有广州街景。波兰国王的侄子 Michel Krizeck 在 Misnovrie 的宫室中的一幅装饰性壁画，是法国艺术家毕芒(Jean－Baptiste Pillement)在1765－1767年间的作品，延续了他一贯以来的艺术风格。在宫廷的带动下，波兰民间的中国风设计也开始兴盛起来，瓷器、建筑、园林等领域，纷纷出现了异国情调的中国风格。

第五章　中西合璧的吸引力

17－18世纪中国文化在欧洲的传播，在很大程度上是由外销艺术品与中国风设计来承担的，正如中国人感受西方文明，也是从明后期以来输入中国的洋货，如钟表、珐琅器、玻璃器等西洋工艺美术品开始的。与洋货在中国的流行范围较小不同，中国外销艺术品与中国风设计在欧洲形成了持续百年的热潮，无论是宫廷贵族为代表的上流社会，还是普通的平民百姓，似乎都程度不同地卷入其中。那么，它的魅力从何而来？除了异国情调的东方风格满足了人们审美情趣的多样化需求之外，中国风设计独特的中西合璧的形式，也是吸引人们的重要原因。

第一节　中国风设计的题材特点

以中国人物或中国事物为题材，或者更确切地说，以带有中国元素的东方人物与东方事物为题材，是中国风设计最显著的特征。虽然题材范围很广，但有些元素是反复出现的，已经成为中国风设计的符号。这些符号可能来自东方进口的瓷器与漆器，或者东方游记中的插图，也可能有其他别的来源，但都在这一基础上加上了自己的想象。

在18世纪的意大利，曾经出现过一种家具装饰方式：有公司



图 134 意大利的中国图案贴纸

设计出“中国图案”，把它们印在纸上出售①。那些买不起昂贵的漆家具的顾客，就买这些图案纸，拿剪刀铰下来，粘在家具上，自己动手装饰“中国风格”（图 134）。这个例子说明，欧洲人似乎把中国文化看作一本图案集，可以根据需求，随意地剪下各种“元素”，装饰在陶瓷、纺织品、漆绘家具、壁纸甚至建筑等各种载体上。

一、多元糅合的人物

马可·波罗时代以来，中国对欧洲来说最大的吸引力体现在两方面，一是富裕的物质与精美的奢侈品，二是其人民与奇特的风俗。几乎每一本有关中国的书，都要花大量篇幅谈论中国的人，其服装、礼仪、风俗、行为等等，真假参半，让人产生强烈的好奇与丰富的想象。



图 135 中国人物头像

在各类中国风设计中，我们可以见到 17－18 世纪欧洲人笔下众多的中国人形象，有男子、妇女，有老人、儿童，有皇帝、廷臣、哲学家、音乐家，也有渔夫、农夫、工匠、摊贩、商人等。以中国男性

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P121.

形象为例，早期人们对东方人不太熟悉，常出现高鼻深目的白种人面相。到洛可可时期，则大多改为东方人面相，说明欧洲对东方人种有了较多的了解。但有一些特征是经常出现的，例如头戴锥形帽，身穿丝绸长袍，眼睛细小，眉毛有点长，蓄八字须，并从嘴唇的两边挂下来（图 135）。也有不戴锥形帽的，其形象常见髡发，或中间或两边扎髻，留出头发尾梢。这副尊容谈不上英俊，却是欧洲人眼中典型的中国人形象。如果身份是皇帝和廷臣，则会穿上似是



图 136　壁毯上的中国人物



图 137 瓷塑中国儿童

而非的龙袍或清代官服，戴凉帽，脖子上挂着一串长长的念珠。胸前也缀有“补子”，皇帝是龙，臣子是模模糊糊的一只动物。

我们从华托、布歇和毕芒的绘画中，从众多的瓷塑人物和瓷器、漆器的装饰图案中，到处可以见到他们的身影。中国妇女大多穿着明代服装，上袄下裙（图 136），儿童则光头抓髻，着上袄下裙或连身衣裙（图 137）。法国博韦织毯厂 18 世纪生产的两套以中国皇帝为主题的系列壁毯，则是欧洲人想象中的从皇帝、廷臣到仆从、奴隶等各色中国人物的大展示。迈森瓷厂与欧洲其他陶瓷厂设计、制作了大量的中国人物雕塑（图 138），也有做成较大的雕像用于室内装饰的。他们通常站立在走廊上迎客，或立于客厅的墙角处，或摆在陈列桌上，或嵌在壁炉架的两旁，甚至坐在桌子底下的木档交叉处。我们在 18 世纪的中国风室内，可以见到很多这样的实例。



图 138 瓷塑中国家庭

正如本文第二章所述，这



图 139　舞会上的中国服装

些中国人物的来源，主要是中国外销艺术品上的装饰以及欧洲人在东方游记中的插图，再加上夸张与想象。如果细分，古装民间人物的来源多为中国瓷器与漆器上的人物风俗画，甚至南方流行的木刻年画，而清代官员着装来源，可能是中国游记的插图。欧洲人在广东购买的外销画中，有不少是满清官员或妇女的肖像画，他们衣着华丽，表情冷漠，带着一种遥远或神秘的气息。

在中国风流行的盛期，各国上流社会不时举办“中国茶会”和假面舞会，一些人便经常扮作中国人。据记载，舞会上最早出现中国人装扮是在 1655 年，但不久后戴锥形帽垂八字须的中国人成为舞会上的基本造型之一。在 1685 年凡尔赛宫举办的一次假面舞会上，路易十四的弟弟 Bourgogne 公爵一晚上变换了好几种装扮，最后出场时，他变成了一个中国人，在全场翩翩起舞，给人留下深刻印象①。约翰·布朗(Jean Brain)是路易十四时期著名的宫廷设计师，他的部分职责，便是为宫廷策划各种娱乐活动，包括舞会服装设计。他所设计的中国服装后刻成铜版画流传下来，被认为有可能就是 Bourgogne 公爵在舞会上穿的那套服装(图 139)。

17－18 世纪中国风盛行期间，由于中国对公众有着强烈的吸引力，于是，一些以中国人物故事为题材的戏剧应运而生，出现在

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P62.



图 140 作中国人打扮的小丑

欧洲各国的舞台上。其实作者对中国并无真切的认知，只是生搬硬套地在剧中塞进所谓的中国人物与故事，以迎合时髦。剧情大多荒诞不经，与真实的中国毫无关联。但剧中的人物扮相，却反映了当时欧洲人眼里的中国人形象。根据记载，舞台上的中国人往往戴一顶宝塔形状的锥形帽，着丝绸长袍，留着长长的八字须。

一个与中国有关的特别角色叫"阿勒甘"，常常在舞台上以中国人的身份插科打诨。阿勒甘是经常出现在法国和意大利喜剧中的丑角，脸上涂满了红白油彩，身上穿着花彩的服装，诙谐、机智、狡猾、多才多艺、可笑而又可爱，类似的丑角形象也出现在假面舞会上，以博得人们一笑(图 140)。这种所谓的"中国戏"自然谈不上传播中国文化，只不过为取悦观众，将中国人的身份套在这个丑角身上罢了。但在 18 世纪的中国风设计中，特别是毕芒所塑造的中国人物中，我们似乎不难见到滑稽可笑的阿勒甘的影子。



图 141 瓷塑观音送子

有些中国人物是以神像的面目出现的。从马可·波罗时代起，中国就被认为是一个崇拜偶像的民族，有一些奇怪的神。



图 142　漆木布袋和尚



图 143　瓷塑 Pagod

最常见的有观音、寿星、布袋和尚等，也有老子、孔子等哲人。观音一般被表现为怀抱小孩的中国妇女，可能与欧洲人熟悉的圣母子题材类似，形象比较端庄和美丽（图 141）。寿星是道家的神，在欧洲人眼中是一个形象奇异的中国老人，头部因凸起而变形，须眉皆白，代表长寿。

然而在欧洲影响最大的还是大肚子弥勒——布袋和尚[①]。这个肥头圆脑、敞胸露腹、笑口大开、憨态可掬的光头和尚，被称为中国的“快乐之神”，象征着无忧无虑的生活态度，这恰与欧洲对中国人的看法相一致。在 18 世纪的陶塑与瓷塑作品中，出现了大量布袋和尚形象，除少数与原作较接近外，大多变成一个细眼睛的蹲坐在地上嬉笑的中国男性形象，称作 Pagod，甚至在头上加一顶锥形帽（图 142）。到后来，Pagod 在某种程度上成为中国人的形象代表。德国迈森瓷厂制作过大

① 布袋和尚的原型是五代时的一名高僧，法号契此，又名长汀子。他是明州奉化人，以神异著称，常用杖背负一只布袋入市，故称布袋和尚。因他圆寂之前说了“弥勒真弥勒，化身千百亿。时时示时人，时人自不识”，而被认为是弥勒佛的化身。后世在中国很多寺庙中供奉的大肚子弥勒，即为他的造像，并被来到中国的欧洲人认为是中国人信仰的主要神灵之一。

量 Pagod,影响很大,欧洲各瓷厂都有类似产品(图 143)。

二、真假参半的风俗

对中国风设计上出现的中国人在干什么作一番考察是很有意思的。在欧洲人对中国的想象中,中国人除崇拜偶像外,还崇拜官,有着数不清的繁琐礼仪,但其中最常见的是作揖、跪拜与叩头。在欧洲人有关中国的著述与插图中,有大量这方面的记载。因此在中国风设计中,皇帝或大官常常被刻画成神一般,拥有无上的权威,廷臣或仆从们纷纷向他们叩头跪拜。中国人也在他们的偶像前献上祭品,并大叩其头,即使祭台上供的是莫名其妙的猴子。

除此以外,中国人简直是世界上最懂得享受生活的民族。马可·波罗在谈到游南宋故都杭州的观感时,对中国人那种享受与休闲的生活态度印象深刻。他说杭州城的居民们在一天的工作结束后,就带上妻妾与美酒在西湖上泛舟,别的什么也不想①。纽霍夫的《中国出使记》也描绘了中国人在湖上小船中宴饮的场面(图 144)。和平主义和享乐主义是 18 世纪很多欧洲人对中国人的普遍看法。因此表现在中国风设计中的人物,官员们迈着方步,在阳光下互相交谈,神情悠闲。老百姓最多的是渔夫,他们或在水面上撒网,或在河边坐着垂钓,或背着渔网走在桥上(图 145)。也有农夫与工匠,他们的工作似乎非常悠闲,充满田园



图 144　在船上宴饮的中国人

① 张星烺译:《马哥孛罗游记》,第 309 页,上海,商务印书馆,1936 年。

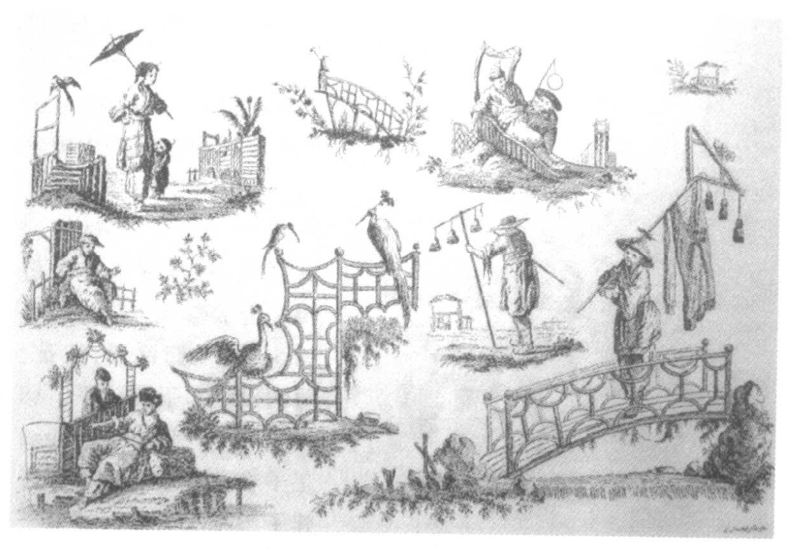


图 145　毕芒图案里的中国人物

牧歌般的情调。音乐家弹拨着奇异的东方乐器，男女老少跳起欢乐的舞蹈，情人们在湖上划着舢板，或者在船上吹笛、宴乐，儿童们沉浸于各种游戏中，妇女们梳妆、饮茶、插花或与婴儿玩耍（图 146），小摊小贩则叫卖着瓷器或笼中的小鸟，杂技小丑们翻着跟斗作各种动作。偶然也有哲学家作沉思状，但似乎也并无烦恼。这是一个没有战争、没有事务甚至没有时间的世界，中国人就幸福地徜徉在这世外桃源，消磨着他们无忧无虑的永恒生活。

更有甚者，有人真的想过一把这种世外桃源般的"中国生活"。1769 年，意大利科洛尔诺（Colorno）有一场贵族结婚庆典，富有创意的意大利人将庆典现场变成了一个"中国庙会"——临时搭建的房屋是中国店铺，点着中国灯笼，仆人们叫卖着中国工艺品，来宾们也穿着中国服装扮成中国人，穿梭在集市中，中国"铃铛"丁当作响。17 - 18 世纪法国与德国的宫廷中，也常作如此娱乐。

18 世纪英中式园林在欧洲各地传播时，有一个做法是在湖边

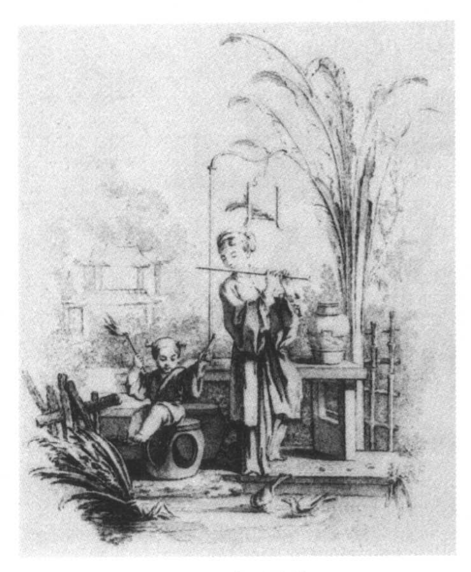


图 146 布歇的绘画

建一个"中国村"景观，村中自然少不了一座宝塔，请附近的村民们打扮成中国人模样，吹弹着"中国乐器"，唱着乡间小调(可惜不是中国的)。贵族们到此度假，在尽情享受中仿佛过上了瓷器中描绘的中国生活，他们跳舞、饮茶、垂钓、划船，不亦乐乎。18 世纪 80 年代，法国 Ligne 王子在伯勒伊(Belieil)兴建了当时欧洲最大的皇家园林①，并在其中搭了一个竹篱茅舍的"鞑靼村"。与此同时，德国人也在威廉斯霍湖(Wilhelmshohe)边建起了"木兰村"，由一系列散置的小建筑构成，环绕着一条叫做"吴江"的小河。

甚至俄国人也在芬兰湾的沙皇夏宫中建了一个"中国村"(图 147)，并且出乎意料地保存至今。这是为叶卡捷琳娜二世兴建的围绕着宝塔的 18 个小建筑，工程始于 1784 年，但直到 1796 年女皇去世时，其中的宝塔尚未完工，最终建成已经到了 1818 年。

三、异国情调的风景

风景是中国风设计中最常用的题材，以表明人物所处的环境。现存最早的一幅中国风图案出自荷兰 17 世纪 20 年代一位名叫

---

① Prince de Ligne(1735－1814 年)：18 世纪法国知名大贵族，多才多艺，他的名字常与路易十五、路易十六、玛丽·安托瓦内特王后以及伏尔泰、卢梭等人联系在一起。他还是一位园林爱好者，在自己的领地 Belieil 构筑了当时欧洲最大的园林，现已成为法国的游览胜地。

Valentin Sezenius 的图案家之手（图 148）。背景有枝干幼细的树和长尾鸟（孔雀），凉亭和水车搭建在摇摇晃晃的桥头，桥下有渔夫正在撒网，天上有鸟飞过，地上有鸡啄食。这一图案的中国风性质已十分明显，甚至让人想起一个多世纪后毕芒的作品。有趣的是，图中还出现了类似希腊潘神的人物，显示早期中国风设计多元混杂的特点。

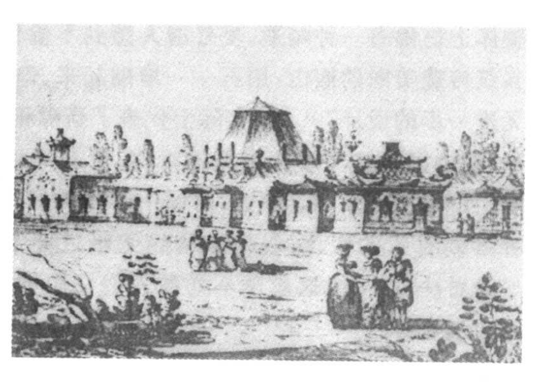


图 147　沙皇夏宫里的中国村

建筑是风景图案中最常见的题材。对 17－18 世纪的欧洲人来说，中国建筑并不宏伟坚固，但因为颇具特色而充满东方情调。马可·波罗在记述杭州城内的风景时，反复提到纵横交错的河道，开阔的湖面，无数弯弯的拱桥（他将拱桥的数量夸张到一万二千座）以及石构与木构的宝塔。16 世纪以来到过中国的欧洲人，也无不留意宝塔与檐角上翘的中国建筑。



图 148　Valentin Sezenius 的中国风图案

对中国建筑的评价并非都是赞美，在中国传教的耶稣会士李明就认为，中国的建筑虽然华丽，但“在

整体上仿佛有一种畸形，使外国人感到不愉快”。“他们营建洞室，兴筑玲珑美丽的假山，用石一一堆砌起来，但除了模仿自然而外并无进一步的设计”①。这实际上代表了当时相当一部分欧洲人的偏见，即中国建筑与园林布局不对称，没有严格的秩序，缺乏建筑应有的严肃与庄重感。然而，对同一时代的其他很多人来说，正是这种参差有致的变化，貌似零乱的无序之美才是真正值得赞美的。尽管看法不一，但这丝毫不妨碍人们在中国风设计中大量采用中国建筑纹样。

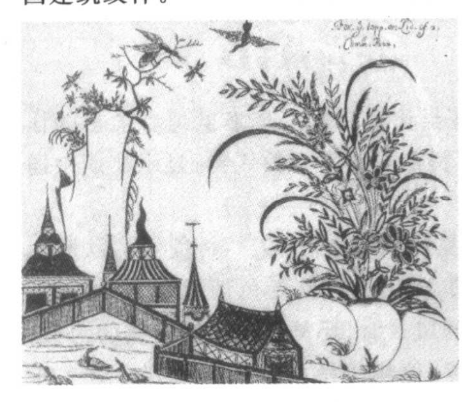


图 149 《髹漆论丛》的建筑纹样

早期装饰纹样中的中国建筑有点像带尖顶的帐篷，例如 John Stalker 与 George Parker 合编的《髹漆论丛》中的中国风建筑（图 149）。后来对中国建筑的特征抓得比较准了，但出现在中国风设计上的中国建筑总是给人轻巧、华丽、不坚固的感觉。中国风景主要来自中国、日本的外销瓷与漆绘家具中的山水、庭园景色。典型的画面是这样的：远处是起伏的山峦，宝塔耸立，近处有檐角上翘的亭阁、树丛等，加上水面与拱桥。有人在岸上活动（常见垂钓），有人荡舟水面，当然天上有鸟在飞，一派宁静的异国风光。有些纹样与中国传统山水画较接近，有些则具有中西合璧的魅力（图 150）。

18 世纪末 19 世纪初英国青花瓷器中十分流行的柳树纹样（Willow Pattern），就是这样一种优美的风景纹样。它有多种变

---

① 赫德逊著，李申、王遵仲、张毅译：《欧洲与中国》，北京，中华书局，2004 年。

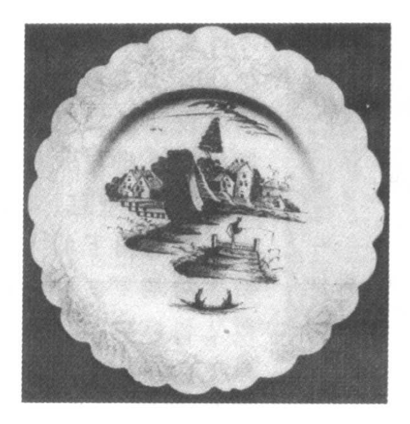




图 150　瓷器上的中国风景



图 151　柳树纹样

体，但基本题材与构图不变，灵感来自中国外销艺术品。柳树纹样是托马斯·米顿（Thomas Milton）1780 年设计的，其典型的画面是：水面、宝塔和湖心亭，一座拱桥上有三个匆匆行走的人，天空中两只飞翔的鸟，岸边有柳树、橘树与一片竹篱围墙（图 151）。奇怪的是，这类纹样在英国长盛不衰，有人甚至还为这种瓷盘装饰纹样编造了一个浪漫的故事，将三个行人想象成一对恋人以及追赶他们的父亲。

庭园景色也是常见的，妇女与孩子们在园中活动，其乐融融。有的设计将中国建筑、假山、棕榈树、花树、鸟、中国人物等一起堆砌在画面上，结果变成了一幅异国情调的虚构风景图（图 152）。

欧洲对中国绘画中经常出现的山石小景很喜爱，在模仿时加以夸张，变成岩石与灌木丛的组合。有时在一棵长大的灌木丛下，中国人物在悠闲地下棋、饮茶、垂钓等，天上还有很多鸟在飞。

四、奇异的东方植物

在欧洲中国风设计中，最常见的两种植物是棕榈树（或椰子树，两者区别不严格，本文以棕榈树加以说明）或凤梨。

一般来说，棕榈树很少出现在中国传统装饰艺术中，也不是西

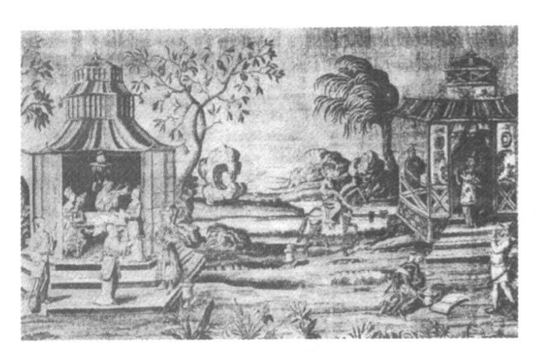


图 152 壁毯上的中国风景

方传统艺术中的题材，但它却是欧洲中国风设计最常见的题材。17 世纪末伦敦的 Soho 壁毯，就有在棕榈树下的人物活动场景。棕榈树又名棕树、山棕，原产地在亚洲，我国南方、印度、日本、东南亚均有分布，属于热带及亚热带地区的树种。棕榈树枝干挺拔，茎顶簇生掌状裂叶，形如葵扇，色如翡翠，具有较高的观赏价值。对于 17－18 世纪的欧洲人来说，棕榈树象征着航海的方向——遥远而浪漫的东方，于是在中国风设计中经常采用棕榈树，好像中国人永远生活在棕榈树下(图 153)。普鲁士国王的波茨坦中国茶室，将柱子做成棕榈树状，则是一种新的用法。



图 153 中国风景中的棕榈树

凤梨又名“菠萝”，为多年生常绿草木，茎短，叶呈剑状，螺旋状密生，果实为椭圆形，是著名的热带水果，果实顶端有叶丛状的冠芽。这种植物原产巴西，据说 16 世纪时已移种到中国南方，在东南亚热带地区也多有分布。因

此，凤梨也不可能是中国传统装饰艺术的题材，但欧洲的中国风设计，却想当然地将中国与凤梨联系在一起，也许是两者对欧洲来说都代表遥远的东方吧。法国博韦织毯厂的第一套中国皇帝壁毯中，有一幅以收割凤梨为主题，描绘中国皇帝和皇后来到一片果园，人们正在搬动满筐的凤梨（图154），这真是一幅异国情调的画面。德国弗兰肯塔尔的一件瓷塑作品，表现两个东方人（一为戴锥形帽的中国人）合力举起一棵壮实的凤梨。



图 154　壁毯“采摘凤梨”

纽霍夫在《中国出使记》中，描绘了南京大报恩寺琉璃塔。顶上的塔刹被不懂中国建筑的欧洲人误认为是凤梨的造型，于是，欧洲的中国风建筑上有时也会顶个凤梨。如德国法伊茨赫希海姆（Veitshochheim）一个规则式花园中的中国亭，亭子四角有凤梨树支撑，用的是波茨坦中国茶室的创意，屋顶上的四角则装饰凤梨（图 155）。凤梨还成为纺织品纹样，出现在法国里昂的绸缎织物上。在欧洲，凤梨被认为是亚

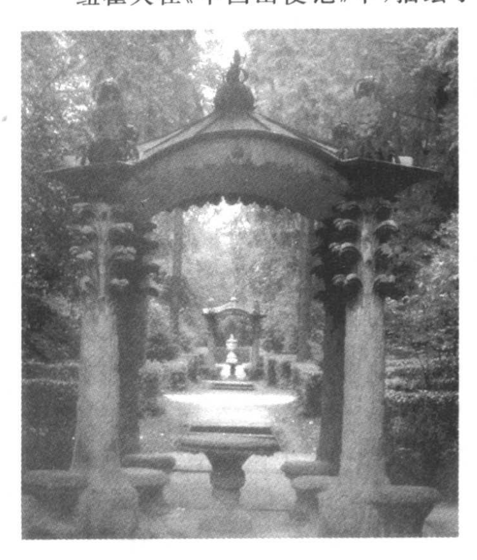


图 155　园林建筑与凤梨

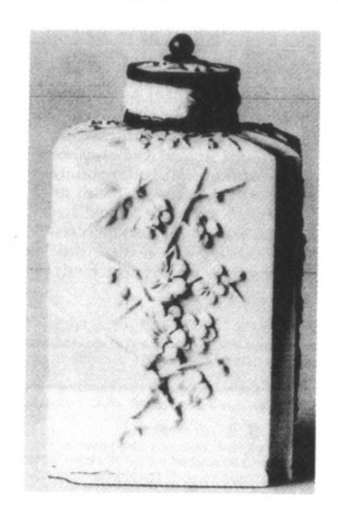


图 156　茶罐上的一枝梅

洲的果实，中国人好客的象征。

中国装饰图案中，真正常用的植物纹样是梅、兰、竹、菊“四君子”，或者由松、梅、竹组成“岁寒三友”，或者加上牡丹、莲花等，组成各种寓意吉祥的纹样。因此，这些花卉植物随着中国外销艺术品的大量输入，而与中国发生了高度关联，并在中国风设计中表现出来。在花卉纹样中，梅花、菊花、牡丹、杜鹃、睡莲、兰花等都被认为具有中国情趣。英国茶壶中常装饰浮雕的一枝梅（图156），仿自中国宜兴紫砂壶，此外，茶树和在茶树下饮茶也是茶具装饰中常见的纹样。



图 157　壁纸上的牡丹

牡丹在中国象征富贵荣华，在中国风装饰中也多有表现（图 157）。杜鹃也源于中国，而菊花不仅是中国，也是日本瓷器中最常见的主题，代表士大夫高洁的情怀。但阴差阳错的是，菊花在迈森瓷厂的装饰纹样中被称为“蓝色洋葱”（Blue Onion）。

18 世纪末起，欧洲植物学家到中国寻访这些传说中的花卉，真实的牡丹与杜鹃从中国引种到欧洲花园中，被认为最适合衬托中国式的宝塔和亭阁。其中最有名的一位是苏格兰园艺家福钧（Robert Fortune），正是他跑遍了中国的四面八方，将中国的茶树引种到印

度，并带回数量众多的中国植物，这些植物至今仍点缀在欧洲的花园中。

橘树、竹子、带瘤节的扭曲树干、开满花朵的树也属于中国风设计。橘树具有异国情调，凡尔赛宫的花园中整齐地栽种着橘树，英国柳树纹样中也有橘树。竹子是中国和日本传统纹样中经常表现的对象，也是欧洲人眼中东方的象征符号之一。带瘤节的树干与假山一样，其畸形的形态与洛可可风格对不对称、不稳定的追求有内在的联系，也经常出现在中国风设计中。中国外销壁纸中的“花树与鸟”类型的纹样最受英国人喜爱，后来，在英国出现的中国风壁纸就加以模仿，但花朵都特别硕大，假山也奇形怪状，一眼看去就与中国壁纸不一样。如果说 18 世纪英国的壁纸用得更广泛，那么法国壁纸的魅力体现在产品的高档次上。其中也有表现中国人物的，如盛开的花树下，头戴锥形帽的中国人挎着一篮子水果，放在路易十五样式的桌子上(图 158)。

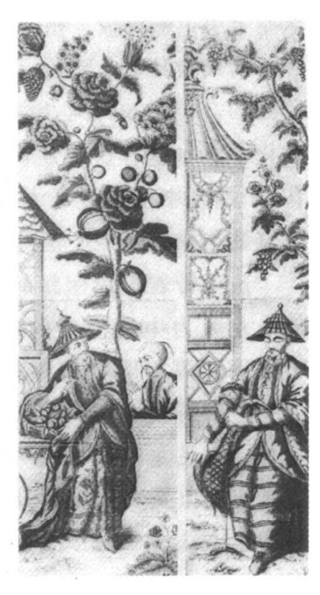


图 158　壁纸上的花树人物

五、被改造的祥禽瑞兽

中国风设计中的动物形象非常丰富，作为中国风要素经常出现的有龙、凤、孔雀、各种鸟、虎、大象、猴子、龟、蝴蝶与其他昆虫等。

龙是一种自然界不存在的生物，也是中国文化中占有特别地位并在艺术上加以表现的神物之一。在中国的阴阳五行学说中，青龙为四个方位神之一，代表东方，其余是朱雀、白虎与玄武，分别代表南方、西方和北方。龙也是中国皇族的象征，代表至高无上的权力。在民间，龙又能呼风唤雨，常与海、河、湖等自然界的恩惠与威胁相联系，

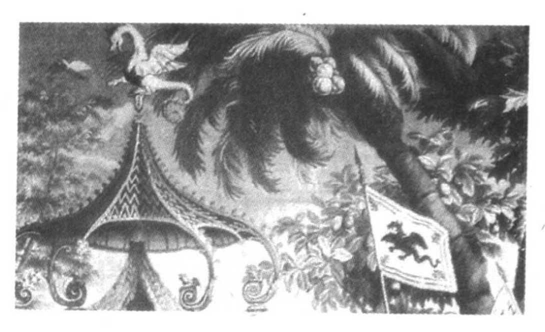


图 159 壁毯"皇帝出行"中的飞龙

其威力十分强大而且变幻莫测。到后来，龙更成为吉祥与灵瑞的神物。印度与日本也有龙，且与中国的龙有诸多联系。在中国、日本的外销艺术品中，大量采用龙的形象作装饰。

另一方面，在欧洲文化中也有怪兽 Dragon 的传说，其形象像巨大的蜥蜴，长颈，有着恐龙的身躯和蝙蝠的翅膀，长长的尾巴，能在口中喷火，在天上飞，本文称其为"飞龙"。它力量强大，却是邪恶、黑暗与恐惧的象征。在神话故事中，"飞龙"往往是英雄人物最终战胜并消灭的对象。因此，西方的飞龙(Dragon)与中国的"龙"是大相径庭的。但不知为何，欧洲人将中国的"龙"译成了 Dragon，而欧洲文化中原本就有这种动物的形象储备，于是在中国风设计中，就直接用西方的飞龙来表现中国的龙了。

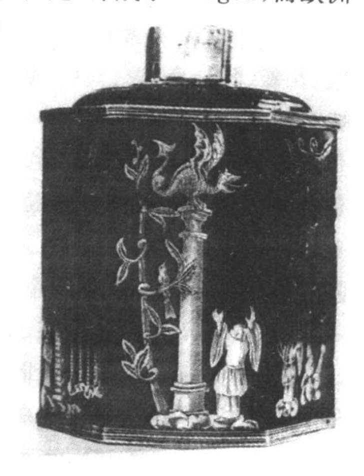


图 160 中国人与飞龙

这种带着蝙蝠翅膀的身躯庞大的飞龙成为中国皇帝的象征，如博韦织毯厂第一套中国壁毯中，皇帝的身上绣着飞龙，车舆顶上、旗帜上也装饰着飞龙(图 159)。陶瓷彩绘、家具雕饰以及其他中国风设计中也经常出现飞龙的形象，飞龙似乎成了中国人最崇拜的神灵(图 160)。特别是 19 世纪摄政王子的卡尔顿

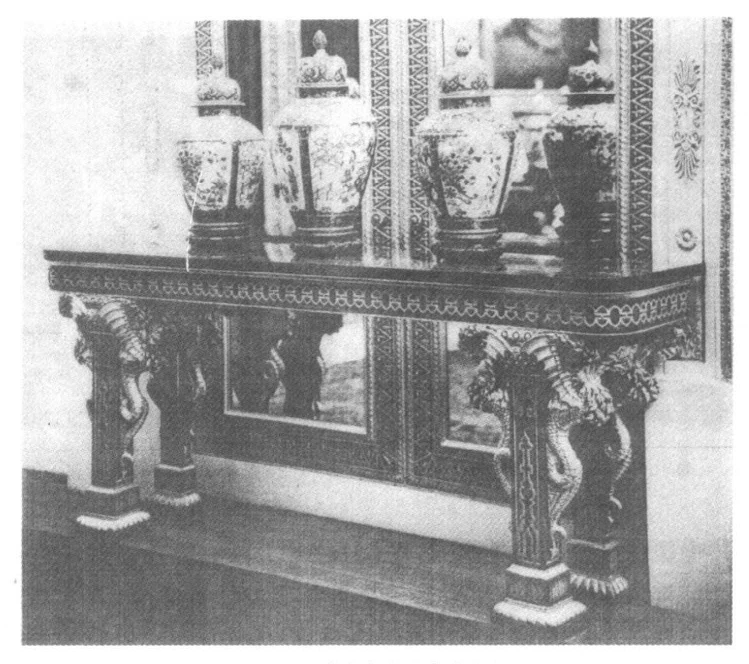


图 161 卡尔顿宫壁炉前的龙

宫“中国沙龙”以及皇家布赖顿宫，简直是以飞龙为主题而设计的。到处都是这种生物，它们或者盘在顶上，或者缠在柱上，或者立在壁炉前，或出现在壁画上，给人一种恐怖感(图 161)。

从龙的象征意义与文化内涵上说，把中国的龙与西方的飞龙扯在一起是全然错误的，中国人以龙为图腾与民族的象征，但与西方飞龙——Dragon 毫无关联。遗憾的是，至今仍普遍把中国的龙翻译成 Dragon，即飞龙，这是不妥当的。

凤与中国也有着很深的渊源。在中国古代传说中，凤凰是浴火重生的不死鸟，也是象征福瑞的吉祥鸟，因此，美丽的凤凰与龙一样长期以来是中国装饰艺术反复表现的题材。明清时期，凤更多作为一种祥禽，在外销艺术品上无处不在。





图 162 圣物箱上的凤装饰



图 163 刺绣品上的凤

中国的凤最早现身西方，据说是在 11 世纪拜占庭的一件用象牙装饰的圣物箱上，现藏法国特鲁瓦市的一座教堂，这个展翅欲飞的凤鸟形象的确与中国的凤有点像（图 162），一般认为来源于当时输出的中国丝绸织物①。这种可能性是存在的，但不能肯定地说它一定是中国的凤。因为从某种意义上说，对凤的崇拜不是中国独有的，凤在西方象征复活与重生，中世纪伊斯兰文明中也有凤的存在。而 11 世纪正值北宋时期，中国与西方之间往来的陆上丝绸之路是关闭的，与欧洲文明发生冲突与交往的多为伊斯兰国家。因此，16 世纪以来欧洲中国风设计中出现的凤，才真正具有中国的特征，它们多是从中国外销艺术品上拷贝过去的。但欧洲很少单独表现凤，往往将凤与各种景物画在一起，热闹非凡（图 163）。

除凤以外，孔雀也与中国风设计关系密切。孔雀是一种热带

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P30.

动物，在中国人看来它代表吉祥，而对欧洲人来说，它与棕榈树、凤梨一样充满异国情调。但孔雀与凤凰常会混淆，17世纪的设计师连中国与印度也分不清，更不会明白凤凰与孔雀的区别。因此在欧洲，它们又被统称为“长尾鸟”。它们优雅地停在树上，或在地下散步，拖着长长的尾巴（图 164）。



图 164　瓷盘上的孔雀

在欧洲中国风设计中最常见，或者说与中国关联度最高的，还有所谓的“霍霍鸟”（Hoho Bird）。这种鸟的来历不太清楚，头部像凤，可能是从中国外销艺术品上的凤凰造型中变化而来的（图 165）。在欧洲人的概念中，霍霍鸟才真正是中国人的宠物。在 18 世纪的中国风设计中，凡有中国人出现的地方，常伴随着霍霍鸟。在英国那种雕刻繁琐的镜框上，霍霍鸟悠闲地梳理着羽毛，而在法国精致复杂的镀金陈设品上，霍霍鸟正费劲地攀着洛可可涡卷往上爬。



图 165　瓷塑霍霍鸟

还有一些鸟也与中国想象联系起来。一为鸬鹚（鱼鹰），因为在元代鄂多立

克的中国游记中，就称中国人借助于鸬鹚的帮助而捕鱼，这种奇特的风俗具有极强的异国情调，让人记忆深刻①。16 世纪来到中国的葡萄牙人伯来拉与多明我会教士克路士在他们的中国游记中，也都提到了鸬鹚捕鱼的风俗。因此，中国风设计中有时也出现鸬鹚（图 166）②。二是鸵鸟，不知有何根据。在 18 世纪的欧洲人的想象中，鸵鸟在中国被用来拉车，这种巨型的鸟奔跑在中国街道上，车上乘坐着乐天的中国人。毕芒有一幅中国风图案，就采用了这一形象（图 167）。但中国人有时也围猎这些身躯庞大的鸟。除这些禽类外，在水中嬉戏的肥大的鹅似乎也与中国风有关。从马可·波罗、鄂多力克到 16 世纪来到中国的欧洲人，都在他们的游记中提到过，中国的鹅不但比欧洲的大，而且价格低廉。总之，我们可以在中国风设计中找到各种鸟的造型，树枝上、天空中都有很多鸟，因为在 17 世纪的欧洲人看来，中国这个国度除了鲜花盛开，还是鸟的天堂。



图 166　鸬鹚与渔舟



图 167　鸵鸟拉车

---

① 何高济译：《海屯行纪，鄂多立克东游录，沙哈鲁遣使中国记》，第 72 页，北京，中华书局，2002 年。

② C·R·博克舍著、何高济译：《十六世纪中国南部行走》，第 95 页，北京，中华书局，2002 年。



图 168　中国人与猴子助手

与中国风设计相关的动物中，猴子是必不可少的。前面已经谈到，在 18 世纪法国壁画中，有一种类型叫 Singerie，即“猴戏”，描绘猴子穿着人的服装，模仿人的行为举止。许多法国画家都尝试过这类题材，约翰·布朗与华托都创作过 Singerie。但从 18 世纪 20 年代起，Singerie 中的猴子脱下了法国服装，穿起了中国服装，成为中国人身边不可缺少的帮手。画家胡特(Christophe Huet)，就以在尚蒂伊城堡创作精彩的 Singerie 而著名。

猴子怎么会成为“中国风”的元素之一？这至今是个不太清楚的问题，因为中国外销艺术品是很少表现猴子的，即使有也不穿衣服，但穿衣服的猴子却是 Singerie 的基本特征。在旧时中国，要猴是江湖市井上经常上演的街头节目，猴子有时也穿人的服装，模仿人的行为举止以博看客一笑，但没有具体证据表明，欧洲的猴戏受到中国民间要猴杂艺的影响。前述荷兰作家蒙达纳斯(Arnoldus Montanus)曾提到，东方人将猴子当作神来崇拜；基歇尔也提到，中国人用猴子当助手①，并有插图说明(图 168)，这完全是欧洲人虚构出来的中国风俗，并不符合事实。无论这种题材起源何处，在 18 世纪欧洲人的心目中，猴子已经与中国风联系起来了。在尚蒂伊城堡精彩的壁画中，胡特笔下的猴子不仅是中国人的助手，而且充

① Alain Gruber：Classicism and the Baroque in Europe，Abbeville Press，1996，P280.

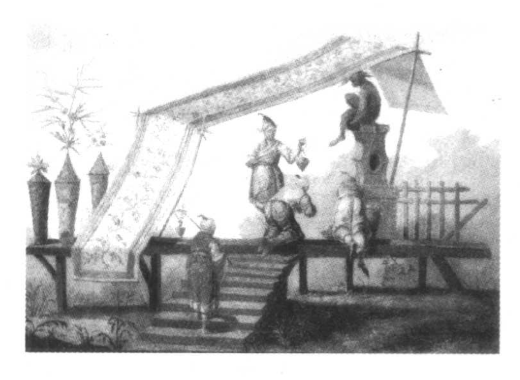


图 169 接受敬拜的猴子

满生气地在洛可可涡卷上奔跑，或者拿枪互相瞄准，表现了作者丰富的想象力。而在毕芒的一幅壁画作品中，猴子还被请上了神坛，几个中国人向猴子顶礼膜拜(图 169)。

大象是印度、泰国常见的动物，也是中国传统纹样中的瑞兽。王子与公主打着伞盖坐在象背上缓缓行走的情景，即使在中国人看来也充满异国情调。而老虎也生活在亚洲，特别是日本瓷器上经常描绘老虎与竹篱的形象，是柿右卫门瓷器的图案特征之一。于是，大象与老虎也常出现在中国风设计中(图 170)。此外，骆驼、松鼠、鹌鹑也与中国风设计有关，其中后两种是日本外销瓷经常采用的题材。



图 170 瓷瓶中的象

最后还有一种常见的动物形象是昆虫。在中国装饰艺术中，花鸟虫鱼是常用的题材。翩翩起舞的蝴蝶不仅是美丽的象征，而且，传统吉祥纹样“瓜瓞绵绵”，就是用瓜与翩飞的蝴蝶来寓意子孙繁衍、人丁兴旺的。但对讲究透视与比例的欧洲设计师来说，中国图案中蝴蝶、蜻蜓等昆虫的比例偏大了。于是，硕大的昆虫也成为中国风设计的特征之一。我们常看到，中国人的头顶上

不仅飞舞着各种鸟类，还有蝴蝶、蜻蜓甚至蚊子等各种昆虫（图 171），很有特色。



图 171　瓷盘上的人物与昆虫

六、似是而非的器物

在欧洲的中国风设计中，有一些器物经常出现，似乎已成为中国人特定的道具。其中关系特别密切的器物，主要有伞盖、乐器、旗帜等。伞盖是最常出现的道具，无论在哪个设计领域，也无论在哪个发展阶段，中国风设计中的人物总与伞形影不离。重要人物如皇帝与官员出场，头上必定罩着一把圆柱形伞盖；而普通中国人，则撑一把锥形的伞。在河边垂钓的中国人，划着小船的中国人，靠着岩石读书的中国人，走在桥上的中国人，沿着台阶走向亭子的中国人……到处都能见到伞（图 172、173）。



图 172　带伞盖的雕像

中国古代舆服制度中，重要人物出行的确配有伞盖，以示威仪。而南亚印度也常用到伞盖，伞盖也是重要的佛教艺术素材。彼得·蒙迪最早介绍明代中国的



图 173 里昂丝绸上的举伞人物

那幅素描作品中，办案的官员身旁就有一个仆从为他举着伞，场面让人感到有点儿滑稽。16世纪来到中国的西班牙人拉达在《记大明的中国事情》中称，中国人在“太阳最烈的时候，每个人都带着自己的伞和蝇掸，不管他多穷多贱。”但在17－18世纪的欧洲中国风设计中，伞的应用范围被扩大了，成为中国人任何时候都随身携带的道具。

伞的造型也是很值得注意的，在中国风设计中，宝塔式屋顶、中国人头上的帽子以及伞都呈现出同样的圆锥形。威尼斯曾经出现过一种摇篮，底下用带瘤节的树枝托住，旁边有一只霍霍鸟，亲切地注视摇篮中的婴儿，而一把小巧可爱的伞从另一端摇摇晃晃地伸过来，刚好罩住婴儿的脸。霍纳尔评论说，这种摇篮就像霍霍鸟的窝，可能只适合契丹国(Cathay)的婴儿吧①。

中国音乐家还有一些奇妙的乐器，欧洲人对这些乐器充满了好奇。一是铃铛，来源于中国宝塔建筑，挂在屋檐下的铃铛给人以玩具感，在中国风建筑中应用较多。此后，在欧洲人的想象中，中国人好像爱上了铃铛。有些中国人是背着缀满铃铛的木架子满世界转悠的，上面还往往停着一只鸟，有时举着的伞沿上也挂着铃

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P121.

销。二是铜锣、鼓、琵琶、箫、竹笛、笙等中国传统乐器。它们一般持于中国音乐家的手中，被想象为能够演奏出异国情调的东方乐曲，有时也充当中国儿童手中的玩具。



图 174　举着旗帜的中国人

旗帜与扇子也与中国风有关。中国风设计中常能见到迎风飘扬的旗帜，有三角形的，也有鱼尾形的，四周饰有流苏。中国皇帝出场，仪卫手中举着绘有龙的旗帜，而普通中国人也经常肩扛或手持小旗帜（图 174）。

扇子是 18 世纪欧洲上流社会生活中不可缺少的道具，特别是对贵族妇女来说，社交场合扇子的开启与合拢有着微妙的含义，甚至发展出所谓的“扇语”。一般认为，扇子也是从东方传入的，其中团扇多与中国相关，而折扇则与日本有联系。中国风设计中，还有一种长柄的扇子，持于侍从手中，与伞盖一样，起到衬托威仪的作用。

中国外销艺术品中有大量的传统器物纹样，如博古、八宝、八吉祥、灯笼之类，同样蕴含着中国人对吉祥美好的向往。欧洲对中国器物题材的象征性一无所知，只是将其纯粹作为装饰元素加以应用，如“四季平安”，只取瓷瓶与花卉的装饰性，而不知其象征性。有的中国风陶瓷在模仿中国瓷器上的“八宝”纹样时，不理解这些器物组合的寓意，于是将每件器物都打上了缎带，以示装饰（图 175）。有的图案索性自创一路，将象征中国的几件道具组合在一起，如锥形帽、伞、瓷器、扇等，组成纹样，可谓欧洲式的中国器物纹样（图 176）。



图 175 加了装饰的八宝纹

交通工具也是 17－18 世纪欧洲艺术设计经常表现的主题。中国的交通工具，在欧洲人的想象中，有轿子、舢板、龙舟和手拉车。轿子的确在中国应用普遍，到中国游行的欧洲人对此留下深刻印象，成为中国上流社会享乐生活的标志。18 世纪中国风盛行时，不少贵族模仿中国人，乘轿子出行。德国巴伐利亚的王子主教，据说也是乘着轿子巡视教区的。中国风设计中有中国人坐轿与抬轿的题材就不足为奇了。舢板是欧洲商船到广东贸易时见到最多的中国小船。中国人摇着这种灵活的小船穿梭在外国商船之中，装运货物或相互联络，因此，舢板也成为中国风的要素之一。

赛龙舟为中国习俗，纽霍夫的《中国出使记》中，有一幅插图记录了广州港赛龙舟的场面。这幅画后来被用于丹麦哥本哈根 Rosenborg 城堡的漆绘房间中，详见本文第二章。1716 年德国萨克森的奥古斯都二世访问意大利威尼斯时，威尼斯人别出心裁地用中国龙船来迎接他，船上插着



图 176 器物纹样

伞盖，载着正在演奏的“中国音乐家”。有人将这一戏剧性场面，用版画的形式记录下来。

手推车则是中国公主与贵妇出行的交通工具，我们可以从博韦壁毯厂的第二套壁毯“集市”中看到坐在手推车上的公主形象。而它的来源，很可能与荷兰作家蒙达纳斯著作中的日本风情插图有关①（图 177）。



图 177　日本风情画

七、变化多端的窗棂格

在中国风设计中，几何纹样有菱形、龟甲、铜钱等，主要来源于中国与日本的外销艺术品。但有一种几何纹样特别受到重视，尤其是英国的中国风设计的重要元素，即窗棂格（图 178）。这是中国传统建筑中窗户、隔扇、栏杆以及室内、家具中最常用的装饰性结构，形式多变，也被欧洲中国风借用。如英国的奇彭代尔式家具，就是以窗棂格雕刻为特征的。

窗棂格还被用于各地出现的中国拱桥、中国风建筑上的门窗以及栏杆上。中国风壁画的四周边框，也常采用这种多变的几何纹。18 世纪末 19 世纪初，意大利巴勒莫中国宫内的壁画四周，就用这种窗棂格装饰；而英国摄政王子的布赖顿宫，更是到处可见到这种几何元素的应用，特别是其中的走廊。直到今天，窗棂格仍被认为是中国装饰艺术的象征之一。

① Alain Gruber：Classicism and the Baroque in Europe，Abbeville Press，1996.

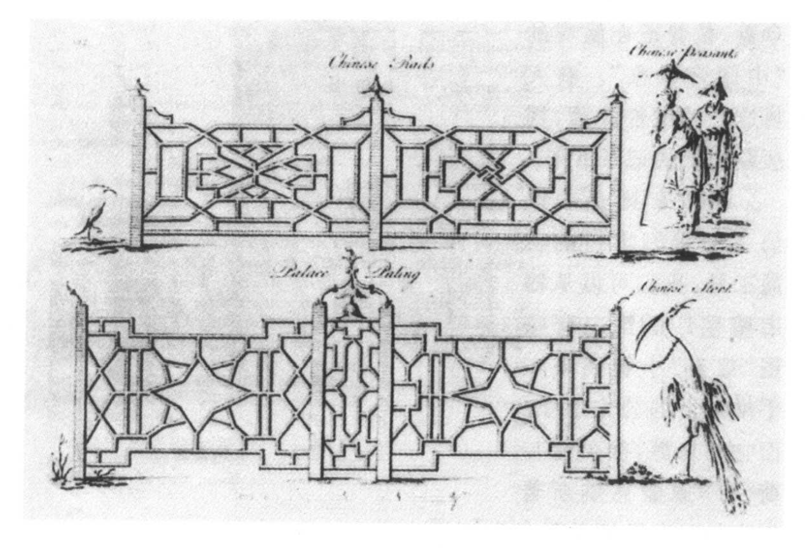


图 178　毕芒图案中的中国窗棂格

第二节　中国风设计的形式特点

中国风设计除了在题材具有上述特点外，在色彩、构图和造型上也具有鲜明的艺术特征。这些特征与中国外销艺术品的装饰风格密切相关，并通过中国风设计影响到欧洲 17－18 世纪的装饰艺术。

一、中国风设计的色彩

中国风设计以色彩丰富而著称，其中最有特色的色彩配置，一是蓝与白的组合，二是黑色、红色与金色的组合，三是浅色地上变化丰富的彩色，特别是粉彩。

1、蓝白艺术

中国风设计的色彩特点，首先是蓝白两色的组合，来源于中国青花瓷。青花瓷在中国始烧于唐代，但未能进一步发展。元代景

德镇开始批量烧制青花瓷，主要出口中东市场，这就是举世闻名的元青花。明代青花釉下彩已成为中国陶瓷产品的主流。16世纪以后，中国开始向欧洲大量输出青花瓷。17世纪中期兴起的荷兰代尔夫特陶，仿照中国明代万历年间的青花瓷，生产白底蓝花的中国风釉陶产品，并影响到欧洲各地的窑厂。到18世纪，中国或欧洲本土产的蓝白纹样的釉陶与瓷器几乎进入每个中产以上的家庭。因此，蓝白两色的组合被认为最具中国特色。曾经有一个笑话说，在中国风流行期间，一个英国牧场主看到草地上的白色奶牛，就突发奇想，在奶牛身上绘上蓝色的中国花纹。这虽然不一定是事实，但说明欧洲人心目中，中国艺术是与蓝白两色连在一起的。

中国风陶瓷除蓝白两色外，有时还会加上红色，构成蓝、白、红三色的组合。法国鲁昂窑与纳韦尔窑都有相当出色的三色釉陶产品，纹样典雅华美，极具装饰魅力。这一色彩配置形式与日本出口欧洲的伊万里瓷有关。

除了釉陶和瓷器外，蓝白两色的色彩组合还延伸到其他装饰领域。从凡尔赛的特里农宫可以看出这种影响。前面已经谈到，路易十四的特里农宫是欧洲样式的单层建筑，外观与中国建筑没有关联，然而却被公认为中国风建筑的开端。中国元素首先体现在用釉陶面砖装饰外墙与室内，其次体现在蓝白两色的色彩配置上。据文献记载，除釉陶面砖为蓝白两色外，全部的室内装饰也以蓝白两色为主色调，如用来包覆椅子坐垫、靠背的织物是白地蓝花，或金色与银色条纹的塔夫绸，床上的幔帐也用蓝白两色。虽然装饰主题以欧洲传统为主，但色彩配置让人强烈地联想到中国。当年的特里农宫现已不存，但有人根据资料用绘画形式重现了瓷宫的内部装饰，现藏凡尔赛宫博物馆①。此外，德国巴伐利亚选帝侯在慕尼黑所建的宝塔宫和阿玛林堡宫（Amelienburg）内部，也仿

① 雅克·布罗斯著、耿昇译：《发现中国》，第56页，济南，山东画报出版社，2002年。

照特里农宫，用蓝白两色的釉陶面砖装饰。

蓝白两色还被用于家具设计。1694 年 9 月，建筑师 Christoph Pitzler 在其游学途中，访问了柏林普鲁士的奥拉宁堡宫(Oranienberg)。据他描述："装饰得极美，配置着漆木的橱柜和椅子，有些是达哥利在柏林制作的漆家具，其中有一个像瓷器一样漆成蓝白两色。"对这种色彩配置，他认为与城堡的瓷宫非常协调①。欧洲 18 世纪蓝白两色的中国风家具，以法国宫廷为多，有一部分保存至今(图 179)。除家具外，印花棉布上也常出现白地蓝花的配置，被认为最适合表现中国风图案。即使到了 19 世纪，著名装饰艺术家琼斯在编写《装饰艺术的原理》一书时，其中的中国图案也用蓝白两色。

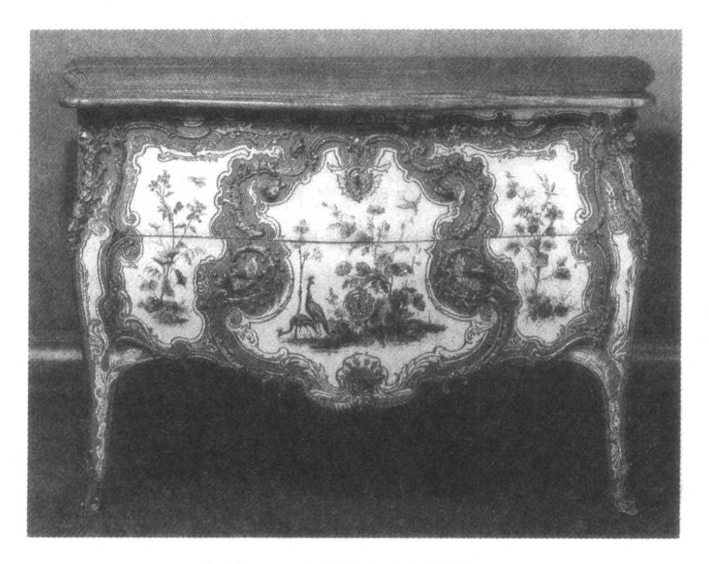


图 179 法国蓝白漆绘抽屉柜

① Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, P158, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London, 1981.

中国青花瓷以及欧洲本地的代尔夫特釉陶等中国风产品的蓝白两色,对 17 - 18 世纪的欧洲装饰艺术产生了很大的影响,其使用面越出了中国风设计的范围。当然,除了中国青花瓷外,伊斯兰装饰艺术的色彩也常采用蓝白两色,中国、中东与欧洲装饰艺术的色彩交流,也是一个值得关注的课题。

2、黑、红、金的三重唱

黑色与金色,红色与金色,或黑色、红色与金色的色彩组合来源于中国与日本的外销漆器。特别是日本漆家具,最常见的是在黑漆底上描金,表现漆面上的风景与花鸟图案,即所谓"莳绘"。

中国漆器的传统是红黑两色,《韩非子・十过篇》中说:"禹作为祭器,墨染其外而朱画其内",可见其传统之悠久。到清代,漆器工艺更加成熟,品种很多。其中外销漆家具也常用黑地描金装饰,与日本漆器相仿。17 世纪后期出现螺钿嵌镶家具,色彩较为丰富。到 18 世纪,外销漆家具变得富丽堂皇,底色则多为红色或黑色,且用描金或描彩表现纹样。因此正如青花瓷的色彩联想是蓝白两色一样,中国漆家具的色彩联想是黑、红、金三色。17 - 18 世纪的欧洲中国风家具设计经常采用这一类型的三色组合,表现东方的人物与风景,极具魅力。漆绘的另一用武之地是室内壁板装饰,17 - 18 世纪出现在欧洲各国的漆屋,相当一部分是黑漆描金的,也有红漆描金的,如意大利北部皮迪蒙特(Piedmont)一府邸内部的红漆屋,典型的红色地上用金色表现中国风图案,给人以富丽豪华而又充满异国情调的感受(图 180)。

3、五色之美

中国的青花瓷到 17 世纪后期起,逐渐被彩瓷所取代。到 18 世纪,中国彩瓷大量出口,先是康熙年间的所谓"绿彩",后是乾隆年间的"玫红彩",其实都是清代广东外销彩瓷。前者可能是中国传统的五彩,色彩比较硬朗,并偏向绿色调;后者则汲取了西洋风格的洋彩,色彩较为柔和,并以大胆采用粉红、玫红等艳丽的色彩而著称。



图 180 皮迪蒙特的红漆屋

这些彩瓷进入欧洲后，取代青花瓷，成为中国瓷器的代表，特别在法国很受欢迎，在其影响下，欧洲各地的中国风釉陶和瓷器产品，也逐渐从青花向五彩过渡。德国的迈森瓷厂和法国的皇家塞夫勒瓷，都以色彩富丽而著称，其中也有日本柿右卫门彩瓷的深刻影响（图 181）。塞夫勒瓷更以极漂亮的玫红色著称，获得“篷巴杜玫瑰”的称号，创造出法国洛可可艺术的杰作。有意思的是，英国在色彩偏好上也有点特别。当其他国家都转向彩瓷时，英国一直保持了对青花的爱好。

中国风设计的丰富色彩，除受到彩瓷影响外，另一个来源是美丽的印度印花棉布、中国手绘壁纸与丝绸，甚至中国外销绘画。中国、印度、欧洲，印花棉布、手绘壁纸和手绘丝绸，这三者之间的色彩交流与装饰纹样的相互影响，也是一个很有意思的话题。印花棉布在白色地上，装饰色彩丰富的花树纹样；而中国手绘壁纸与丝绸底色，多为浅亮的奶白、米黄、浅绿、浅粉等，用柔丽的色调装饰花树与鸟、蝶等纹样，十分优雅迷人。欧洲的中国风壁纸、纺织品等，在很大程度上受到中国手绘壁纸与丝绸的影响，同时也与印度手绘或印花棉布有关。

二、中国风设计的构图

受中国外销艺术品的影响，中国风设计在构图与造型上也具

有某种特点。主要表现在以下几个方面。

一是不对称与不规则构图。中国风设计是在模仿中国外销艺术品的基础上发展起来的，因此，在构图上得以突破欧洲古典主义严格的教条，背离对称、直线、硬朗、冷峻而走向不对称、曲线、柔和与可爱的一面，这正与洛可可的时代要求相适应。而中国题材的异国情调，以及它所引发的想象空间与轻松态度，与严肃庄重、一本正经的古典主义在思想情感上也是不一致的。

二是鸟瞰的视野与散点透视法。中国风设计吸收了中国外销艺术品的特点，特别是其中的风景人物纹样，与中国绘画一样，采用了鸟瞰的角度与散点透视的画法，这与西方绘画强调从一个固定的角度去表现景物以及焦点透视的原则不同。无论是山水还是庭园，观赏者总是处于居高临下的位置，不受固定视域的局限，流水小桥、花树建筑，一切历历在目，给人以咫尺千里的视觉感受。当然有的艺术家如达哥利在描绘东方景物时，也会采取焦点透视法以适合西方的审美习惯。

三是不严格的比例关系。中国装饰艺术的另一个特点是象征性大于再现性，大到建筑、小到蜂蝶，可以处处精致生动，但并不追



图 181　德国迈森瓷厂的彩瓷

求严格的比例关系。中国风设计也模仿了外销艺术品上的这种特点，追求异国情调的效果，如特别大的蝴蝶与蜻蜓等昆虫。1760年在伦敦出版的《女士的娱乐或漆艺指导》一书，在为读者提供了中国风图案时又忠告说，中国图案太随意了，甚至会出现蝴蝶上支撑着大象的荒诞画面，虽然它的色彩非常美丽。作者以夸张的比喻，说明东方装饰不那么严格遵循比例关系的事实①。

中国风设计在构图上有两种模式最为常用，值得引起我们的注意。一是Soho壁毯采用的那种岛海式构图，二是毕芒图案中常用的X式构图。岛海式构图以Soho壁毯为代表，将画面作岛与海的分割，中国风场景——棕榈树、建筑、宝塔、人物活动局限在一个个小岛上，而海则将不同场景的岛联系在一起，组成一个整体。这种模式来源于东方漆家具，其实就是东方散点透视式构图的一种。我们从17世纪后期的中国风家具漆绘图案中，就能感受到这一点。18世纪，这种岛海式构图在家具装饰、刺绣壁挂与纺织品设计上得到了广泛的应用，具有很好的装饰效果。有些在构图时，将人物活动场景严格地局限于一个个岛上；有些海中再安排划着小船的中国



图182 丝绸上的岛海式构图

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P137.



图 183　毕芒的中国杂技图案

人物，构成一幅优美的画面（图 182）。

毕芒式中国风设计的构图中，画面常有一高点，如建在假山上的宝塔、搭在树枝上的中国式亭阁等，有曲折的台阶或带栏杆的桥可以登临，整体构图呈 X 型，中国人物或挂在树枝上，表现各种杂技（图 183），或沿着台阶与桥向上攀登。总之给人以轻快、动荡以及不真实的梦幻感，这正是毕芒的风格。这种构图形式在漆绘壁板、纺织品中都能见到。

中国风设计的构图模式很多，但岛海式与登高式是其中比较特别的两种，故提出来加以举例说明。

中国风设计随着时代的演进而变迁，同时，在不同地域的表现具有差异性。但我们仍然能从 17－18 世纪众多的装饰艺术中，很快地找到中国风设计，因为它具有不同于其他风格的独特气质。正是这种气质，将它与真正的中国外销艺术品分开，也将它与 17－18 世纪欧洲传统装饰艺术分开。这种气质也是不同阶段、不同地域中国风设计的共性，表现在题材、色彩与构图等形式特征上。

第六章　中国风设计的衰落及其评价

中国风设计自 17 世纪初露出端倪，17 世纪中期开始兴起，到 18 世纪中期达到高潮，其余韵一直延续到 19 世纪初，前后长达近两个世纪，其中称得上流行的有一百多年。在此期间，欧洲各国从宫廷到普通市民阶层，都卷入了这场风格的漩涡，他们都自觉或不自觉地成为中国风设计的赞助人、消费者和评价者。从建筑、室内、陶瓷、家具、壁毯、纺织品到银制品，几乎没有一个领域不被中国风所感染的。荷兰、法国、德国、英国、意大利、北欧、俄罗斯、波兰，中国风设计波及欧洲主要国家。在欧洲历史上，从来没有一种外来风格能像中国风那样持续时间长、流行强度大、涉及范围广的。

然而这样一种风格，却在进入 19 世纪以后基本上销声匿迹了。有人开始抨击中国风设计，仿佛它在欧洲的流行是一个艺术史上的错误。综观 18 世纪以来对中国风设计的评价，我们发现它是在不停地变化。主要取决于以下三个方面：一是欧洲自身艺术风尚的变化；二是中国在欧洲人眼中的形象；三是欧洲对中国艺术的认识进程。

第一节　中国风设计的衰落及其原因

当中国热与中国风设计盛行时，人们大多盲目地卷入其中，即使社会上有不同的声音，一般也不会引起太多注意。但是当整个

社会的审美观与艺术品味开始转向时,对中国风设计的责难和批评之声也就越来越多,并进一步导致中国风的衰落。如果说17-18世纪是中国闪闪发光的时代,那么进入19世纪以后,中国的光芒就逐渐暗淡了。这是一个让中国与中国风设计一同跌落黑暗的世纪,作为东方艺术的代表站在欧洲艺术舞台上接受四方瞩目的,是以浮世绘为代表的日本艺术。饶有意味的是,浮世绘也不是日本艺术的精华。

一、中国风设计的衰落

18世纪70年代以后,人们对中国风格与东方艺术的热情渐渐消退,虽然在某些领域还有相当一部分中国风作品问世,但时尚的趣味已经明显转向。中国风设计是与洛可可艺术紧密联系在一起的,伴随着欧洲各国资产阶级力量的增长,与宫廷贵族奢侈逸乐的生活方式互为表里的洛可可艺术走向没落,中国风设计的黄金时代结束了。

路易十六时期,奢华的中国舞会和茶会不再举行,人们更愿意离开凡尔赛宫,追求私人生活的乐趣。宫廷与贵族府邸的室内与家具仍然豪华,也常采用东方漆板,但在装饰风格上是节制的,直线代替了曲线,对称代替了不规则,色彩也变得较为纯净,并越来越多地出现了带有古典主义味道的花叶饰、十字交叉饰、缠枝饰、阿拉伯花饰等装饰元素(图184)。欧洲各地的瓷窑(如德国迈森瓷厂与法国皇家塞夫勒瓷厂)的产品中,中国风设计的比例大幅度降低,并最终基本消失。源自英国的英中式园林虽然还在向欧洲各国蔓延,但不再兴建点缀风景的中国风小建筑。这些玲珑可爱的宝塔与凉亭曾经遍布各地,现在却因少人照料而渐渐荒芜。种种迹象表明,风靡一时的中国风设计正在退出流行,特别在法国,这一趋势十分明显。

19世纪初,英国的摄政王子将他个人对东方艺术的热情,物化为皇家布赖顿宫那辉煌的中国风室内景观。工程完工以后,人们

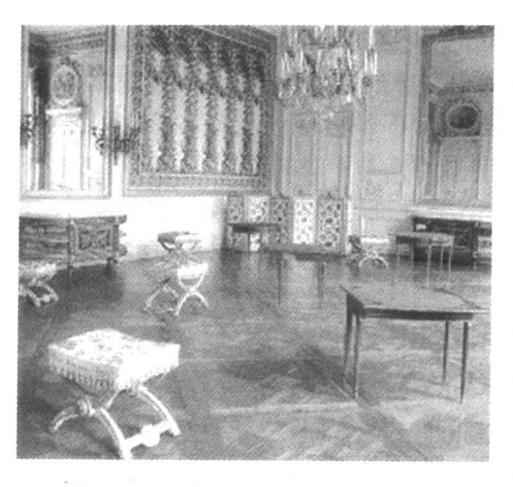


图 184 法国路易十六风格的府邸,1786 年

为其豪华所震惊,除了赞叹王子的想象力外,对这个建筑的攻击与冷嘲热讽也如潮水般涌来。这个奢华的、犹如仙境般的宫殿,不曾在艺术领域掀起任何波澜,也几乎没有后继者。它的出现,在批评中国艺术的人看来,简直就是一个时代的错误。摄政王子最后一个中国风作品是伦敦弗吉尼亚湖边的中国钓台(图 185),建于 1825 年,毁于 19 世纪末。差不多与此同时,先后出现了两个较为著名的中国风建筑。一个是建于圣詹姆士公园的中国桥以及桥上的中国宝塔,遗憾的是,在落成后的第一次庆典活动中就不慎焚毁,被烧得面目全非的残骸留在现场一年多,成为中国风衰落的一个忧郁的象征。另一个是建于萨普罗郡的奥尔顿塔,立于一片水面的中央。该塔其实是一个会喷出水柱的喷泉,设计

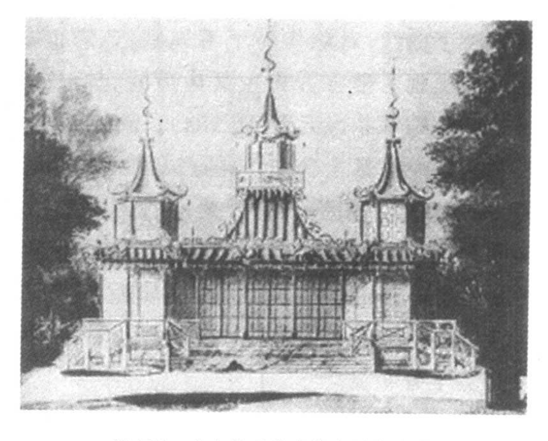


图 185 弗吉尼亚湖边的中国钓鱼台

巧妙，至今尚存(图 186)。

维多利亚女王登基以后，英国王室马上远离了中国风设计。女王本人不喜欢布赖顿宫，1846 年，议会决定出售布赖顿宫，以支付修缮白金汉宫的款项。创刊于 1841 年的英国著名的《笨拙》杂志，以“废物出售”为题，推测谁是新的主人。布赖顿宫的宝藏被搬运一空，大量的钟表、瓷器、家具和装饰艺术品被运往温莎城堡和白金汉宫。1850 年，已成空壳的建筑被以 5 万英磅的价格转让给布赖顿地方议会。第二年，由女王丈夫阿尔伯特亲王主持在伦敦召开的、彰显英国工业革命成就的水晶宫博物会上，尽管各种风格争奇斗艳，却几乎没有中国风设计。

二、中国风衰落的原因

从艺术发展的规律来说，历史上任何一种装饰风格都有其发生、盛行与衰落的过程，中国风设计也不会例外。18 世纪 60 年代尚处于鼎盛时期已露出衰落的端倪，70 年代以后逐渐明显，但给予其最后一击的还是 1789 年的法国大革命。同时，18 世纪中期以后欧洲视野里的中国形象的改变，以及新古典主义风尚的兴起，也是中国风设计衰落的重要原因。



图 186　萨普罗郡的奥尔顿塔

1、被打碎的旧世界

1789 年发生在法国的大革命，打出自由、平等、博爱的口号，以摧枯拉朽之势荡涤了旧世界遗留的一切。几乎一夜之间，豪华奢侈的生活方式与繁琐的装饰风格成为历史陈迹。1792 年，法国波旁王朝被推翻。第二年，路易十六与他那引领时尚潮流的王妃玛丽·安托瓦内特(Queen Marie—Antoinette 1755－1793)也分别走上了断头台，昔日辉煌的凡尔赛宫与豪华的贵族府邸内，那髹漆镀金的家具与流光溢彩的瓷器几乎被搬一空。王后在出逃前夜，将大量奢侈品委托他人代为保管，以为自己还有重返宫廷的一天，却没想到与她珍爱的一切永远告别了。

1795 年，在一场盛大的民众大会上，作为抽奖头彩的，是一只豪华的抽屉柜。它的原主人是王室贵胄阿图瓦伯爵，后被新政府没收。“这是一个装饰着塞夫勒鲜花和阿拉伯图案瓷片的抽屉柜，配有镀铜的女像柱和其他装饰物，白色大理石桌面”①。从记载看，应该是一件路易十六风格的豪华家具。昔日贵族城堡中代表富贵与精致生活的家具，竟然在民众大会上成为奖品，令人唏嘘不已。这就是 18 世纪晚期的法国。而在同时期的英国，工业革命不断高涨，机器生产日新月异，正日益深刻地改变着世界的面貌与人们的生活方式。在大洋彼岸的美国，独立革命也获得成功。一个王公贵族的旧世界被打碎了，资产阶级的新世界不能容忍贵族趣味的洛可可装饰艺术，自然也就没有了中国风设计的发展空间。

2、中国形象的转变

中国风的衰落与欧洲视野中的中国形象的转变也是分不开的。马可·波罗以来，中国就以繁花似锦的美好形象被欧洲所熟悉，直到 18 世纪中期以前，无论是来到中国的传教士、商人还是使

① John Whitehead: The French Interior in the Eighteenth Century, Laurence King Publishing, Singapore ,1992,P181,本文在此引用了杨俊蕾在该书译作中的翻译。

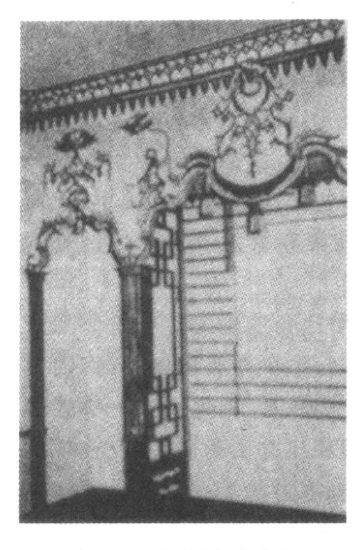


图 187　中国夏屋的室内

团成员，都对他们眼中的中国大加赞美。英国海军军官乔治·安逊爵士，被称为是揭示中华帝国真相的第一人。安逊的舰队到过中国，并在广东卷入了一系列小规模的冲突，颇多不快。1742 年，他在伦敦出版《环球航行记》，对中国人与中国政府有不少诋毁之语①。这本书对欧洲知识界的震动极大，有些知名人士以《环球航行记》中的记载为武器，努力证明中国是一个专制落后的国家，以此反击那些以中国为榜样、提倡开明君主制度的论敌。但尽管如此，这些论战对普通人尚无影响，人们依然狂热地追随着中国风。包括乔治·安逊本人，也在自己的花园中建了一个漂亮的中国风建筑，即斯坦福郡 Shugborough 的中国夏屋(Summer House)，室内也是洛可可中国风，并一直保存至今(图 187)。因为安逊到过中国，这个建筑还被认为比英国人的模仿之作高明一些。

但到 18 世纪 60 年代以后，中国的光芒已变得越来越暗淡了。过去对中国大唱赞歌的传教士与旅行者们，开始传出越来越多的负面消息。礼仪之争的激化也许是一个重要原因，清政府对来到中国的欧洲人有了越来越重的戒心，而欧洲人也逐渐改变了对中

① 乔治·安逊，1840 年率舰队到过广东。当时他捕获了一艘西班牙帆船，要求在广东港修整，并补充给养。在这一过程中，安逊认为地方官员处处设置障碍，政府腐败而且低效率。回国后，随军牧师理查德(Richard Walter)根据航海日记整理出版了《环球航行记》，对中国政府与人民颇多攻击："官员腐败，人民偷窃，法官狡诈而贪婪。"并宣称，此前欧洲人听说的美好中国是耶稣会士的杜撰。

国仰慕赞美的态度。连一向竭力宣扬中国文化、几乎是法国中国热中一面旗帜的伏尔泰都说："人们因教士及哲学家的宣扬，只看到中国美妙的一面，若人仔细查明了真相，就会大打折扣了。著名的安逊爵士首先指出我们过分将中国美化，孟德斯鸠甚至在教士的著作中发现中国政府野蛮的恶习，那些如此被赞美过的事，现在看来是如此不值得，人们应该结束对这民族智慧及贤明的过分偏见。"①

其实，中国形象的转变与欧洲各国社会发展的进程是分不开的。利玛窦以来到中国传教的耶稣会士并非刻意美化中国，因为处于康乾盛世的中国，无论在经济上、军事上、文化艺术上都处于蓬勃向上的时期，与同时代的欧洲各国相比并不落后，相反在很多方面要超越欧洲。但到了 18 世纪晚期，双方的境况都发生了深刻的变化。英国是资本主义工业化发展较早、也是君主立宪与议会制度确立最早的国家，一直对中国的政体有诸多批评。法国在 18 世纪经历了种种徘徊和磨难后，终于明确了资本主义发展的方向，法国大革命的爆发，就是历史做出的选择。德国四分五裂的情况正在改变，普鲁士德国正在崛起，并孕育出 18－19 世纪以康德、歌德、席勒为代表的文化繁荣。

相比之下，处于封建社会末期的中华帝国却在乾隆晚期之后，迅速走下坡路。1793 年，英国派出马嘎尔尼代表团访华，但未获成功。他在后来的报告中，将中国描写成一艘必将在海岸上撞得粉碎的旧船②。随团画家威廉·亚历山大一路上以中国景物为题材，画了不少水彩画，以丝毫不加虚饰的真实笔法描绘了一个真实的中国。后来，这些画作被转刻为版画，汇集成《经由中国到印度的

---

① 忻剑飞：《世界的中国观》，北京，学林出版社，1991 年。

② 佩雷菲特著，王国卿等译：《停滞的帝国——两个世界的撞击》，第 532 页，北京，三联书店，1998 年。



图 188　亚历山大的中国水彩画

神奇之旅》一书出版，影响很大(图 188)。昔日的天朝帝国失去了耀眼的光环，在很多欧洲人眼中变成了腐朽落后的、野蛮专制的、摇摇欲坠的国度，她的文化与艺术也不再有吸引力。过去流行一时的“中国风格”，现在却成了“品味低劣的平庸并附加有许多零碎”的建筑之代名词①。

3、新古典主义的兴起

中国风设计的衰落还与新古典主义的兴起有直接关系。本书在第四章讨论中国风设计的时代特征时，已经提到新古典主义(Neoclassicism)在 18 世纪晚期的崛起及其原因。这是一种席卷欧

① 雅克·布罗斯著、耿昇译:《发现中国》，第 131 页，济南，山东画报出版社，2002 年。

洲的艺术思潮，希腊神庙与罗马公共建筑庄重的柱式重新唤起人们对古代传统的兴趣。德国考古学家温克尔曼(Johann Winkelmann,1717－1768年)及其《古代艺术史》起到了重大作用[①]，他大力倡导古典艺术那“高贵的单纯与静穆的壮伟。”与此同时，意大利的古迹重新引起人们的关注。特别是被火山灰掩埋的罗马庞贝与赫库兰尼姆古城的发掘，发现了那些属于罗马时期的室内装饰与壁画，使人们大开眼界，并在艺术领域引发所谓“庞贝风格”(Pompeian)[②]与“伊特鲁里亚”(Etruscan)[③]风格的流行。

古典主义被重新奉为楷模，它的对称、简洁、宁静与和谐的品格，被誉为艺术上不可超越的神圣典范。这股思潮是与启蒙运动的影响分不开的，人们实际上是用希腊城邦的民主制来反对君主专制，用古代艺术来反对绮丽奢靡的贵族艺术。与古典艺术相比，人们发现洛可可中国风设计简直就是一个对立的坏典型。的确，重新仰望希腊神庙的眼睛，怎么能够欣赏康熙瓷器那易碎的美丽呢？

18世纪的艺术批评，往往将审美与民族性、道德感等众多因素结合在一起。值得注意的是，当时的欧洲人对中国的纯艺术，如文人

---

① 温克尔曼：德国考古学家与艺术史学家，在18世纪中期著书立说。他于1764年出版的《古代艺术史》引起强烈反响，被译成多种语言文字。温克尔曼将公众的审美趣味引向西方古典艺术，特别是古代希腊艺术，其影响不仅体现在绘画与雕塑领域，也在装饰艺术甚至文学、哲学中表现出来。

② 庞贝风格：指18世纪中期在庞贝古城发现的古罗马室内壁画所引发的一种室内装饰风格。墙壁常常涂成暗红色，壁画主题是古代建筑中游戏的女神与动物。后来，“庞贝红”还被用于艺术画廊的墙壁色彩。庞贝风格不仅表现在墙体装饰上，对纺织品、陶瓷与漆绘家具也产生了一定影响。

③ 伊特鲁里亚风格：也是由庞贝及赫库兰尼姆古城发掘所引发的一种室内装饰风格。古代希腊陶瓶上装饰的黑底红像人物，当时以为是伊特鲁里亚样式，由此出现了在室内墙壁与家具设计中装饰陶瓶人像的“伊特鲁里亚风格”。这种风格在英国体现在亚当兄弟的室内设计中，在法国则从路易十六以及督政府时期的装饰风格中体现出来。

画、书法等从来不懂得欣赏，也不能理解中国人为什么会对一些看起来逸笔草草的笔墨津津乐道，但却热爱以瓷器、丝绸、漆器为代表的中国装饰艺术。而现在，连中国装饰艺术也成了堕落的坏品味。

对中国风设计的批评开始于18世纪五十年代，早于这种风格的衰落二十年。如1755年的《鉴赏家》杂志中，一位作者这样写道："中国趣味已经占领了我们的花园，我们的建筑物和家具，还将进一步占据我们的教堂。一个中国风格的纪念碑，装饰着龙、铃铛、宝塔与中国人，会传达出怎样的优雅？"①这些人带着嫌恶的表情看着到处点缀在园林中的中国风小建筑，认为人们对异国情调的爱好亵渎了他们的传统，而新古典主义的流行，让他们如愿以偿地看到中国风设计退出了装饰艺术领域。

第二节　对中国艺术设计的再认识

19世纪对中国来说是一个从强到弱的悲剧年代，一个伟大而辽阔的帝国竟然在列强的侵略下走向崩溃。海军军官安逊爵士虽然对中国没有好感，但他的中国观感也许说明一些问题——虽富裕却腐败，贫富不均，以及令人同情的虚弱防务。他甚至认为一艘武装起来的英国舰队就足以应付中国南方的守军了。1840年鸦片战争的爆发，是中国古代与近代社会的分水岭，在西方的坚船利炮的攻击下，天朝大国奉行的闭关锁国的政策被攻破，中国从此开始步入半殖民地半封建社会，并向近代化艰难转型。

这一时期，尽管中国早已失去了迷人的光环，但大规模地深入交往，也为欧洲各国深入了解中国文化与中国艺术提供了途径。

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P130.

换而言之,18 世纪是盲目的崇拜赞美与不分青红皂白的指责谩骂,而 19 世纪则多少体现在以考古学为依据的实证态度上。19 世纪末 20 世纪初,虽然现实中国已不受尊敬,但欧洲人却惊讶地发现,18 世纪中国外销彩瓷所代表的装饰艺术,绝不是中国艺术的全部,一个一个发现更新着人们对中国艺术的全新认识。新认识来源于战争的劫掠与近代考古学在中国的兴起。



图 189 中国展览的入口,1842 年

1840 年第一次鸦片战争爆发。1842 年,伦敦海德公园举行中国物品展,展览会的入口是一个非常真实的中国建筑(图 189),里面陈列着旅游者最近搜集到的各种中国物品。该展览向观众承诺的是,“告诉你一个真实的中国”。① 1860 年,第二次鸦片战争爆发,英法联军攻占北京,被称为“东方凡尔赛”的圆明园遭到劫掠,中国文物蒙受了巨大的损失。但以此为起点,一批又一批中国艺术品的精华,以全然不同于外销艺术品的面貌呈现在欧洲人的面前,让孤陋寡闻的西方人震惊不已。

关于圆明园遭劫掠,在战后不久就见诸文字报道。罗伯特·斯温沃在《1860 年中国北方战役记事》里写道:“在劫掠者延伸他们的搜索过程中,不断发现新的房屋建筑,里面仍旧是未曾碰过的,

① Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London, 1979, P162.

塞得满满的古老铜器、时钟、釉色灿烂的瓶罐和无尽的奇异玉器。"科洛尼·哈瑞·诺利斯也有类似的描述:"在主要的宫殿里塞满了无价的美丽玉器,上面雕刻着极其复杂的花纹;极其好看的古老瓷器、景泰蓝、铜器和许多造型优美的钟。"[①]运到法国和英国的掠夺品,主要以公开拍卖的方式来处理。在法国巴黎,1861 年 12 月至 1863 年 4 月,倬德酒店(the Hotel Drouot)举行了至少 13 场掠夺品拍卖会。在英国伦敦,1861 年至 1862 年,佳士得和苏富比两大拍卖行也举行了多次拍卖会。大量圆明园珍宝被瓜分,其后十年,又逐渐汇聚到宫廷、博物馆、学术研究机构和收藏家手中。

尼克·皮尔斯在《圆明园影响下的英国收藏界》一文中认为:"1860 年,圆明园犹如一道分水岭,使整个欧洲对于中国艺术的审美和兴趣有了极大转变。"因为圆明园流散文物是为中国皇室和上层社会所享用的精品,不是从广州民间作坊的手工流水线上下来的外销艺术品,除珍贵的绘画、书法杰作外,还有精美的玉器、青铜器、珐琅器以及各个时期的漆器与瓷器精品。这些珍宝增进了欧洲对中国艺术的认识,使人们从单纯地收藏和模仿中国外销艺术品,精进到对"中国式审美"的研究层面,即对中国艺术发生了学术上的兴趣,并进一步激发了寻找和劫掠中国艺术品的贪婪欲望。

鸦片战争的失败和《南京条约》等一系列不平等条约的签订,使中国社会发生了根本性的变化。中国的国门已然洞开,欧洲人蜂拥而来。在潮水般涌来的大批西方人中,有商人、士兵、教士、医生、各类技术人员,也有人是专门为欧洲各博物馆、收藏机构搜寻中国艺术品的。他们以各种身份在中国活动,深入到内地与边境,大肆搜罗艺术品。尽管如此,在 20 世纪初以前,欧洲对中国文物的了解仍然是有限的。

---

① 皮克·皮尔斯著、谢萌译:《圆明园影响下的英国收藏界》,《文物天地》2005 年第 5 期。

1910年前后，随着中国北方铁路建设的延伸，一个个汉代、唐代、宋代的陵墓被打开，大量珍贵的古代艺术品被发现，中国近代考古学由此兴起。考古发现使得西方对中国古代文明的兴趣更浓了，特别是分布在各地石窟寺庙中的佛教艺术品，引起西方人的浓厚兴趣。在新疆、甘肃、西藏、宁夏，昔日沉寂的沙漠腹地活动着一批批西方探险家，敦煌石窟已经被人所知，斯坦因、伯希和等人纷纷来到这一古代佛教宝地，藏经洞丰富的古代艺术品就是在这一背景下被运往国外的，大量的经卷写本与佛画因此分散于欧洲各重要博物馆中。在这一过程中，也有不少中国人以盗掘古墓为业，将出土的艺术品卖给外国文物商人。

逐渐地，漫长的中国文明史就像一幅长卷在欧洲人的眼中清晰起来，一个又一个遥远的王朝甚至新石器时代的艺术被人们所认知，大量艺术品通过各种渠道流入欧洲。新石器时代的彩陶、商周的青铜器与玉器、汉代的雕刻、唐三彩、宋瓷以及各个时期的宗教艺术品，成为欧洲博物馆的收藏和研究对象，从而极大地改写了欧洲人心目中对中国艺术的观感。

明式硬木家具的发现更是震惊了欧洲。从20世纪20年代起，一批欧洲人居住在北京，与中国上层人物和收藏家接触，了解到这一今天已举世闻名的家具艺术。1940年，德国学者古斯塔夫·艾克出版了第一本关于硬木家具的著作《中国居室家具》，对明式家具简洁的几何形式和精湛的工艺推崇备至。此后，西方对明式家具的了解逐渐深入。1946年，美国巴尔的摩艺术博物馆展出了中国17世纪至18世纪的硬木家具。“参观者们吃惊地发现，摆在他们眼前的一批家具，与他们所熟知的中国家具完全不同”，它们设计简洁，线条流畅，对自然材质的美感有着充分体现”①。

① 方海著、唐飞译：《中国家具传入西方史》，《国际汉学》（第七辑）第264页，大象出版社，2002年。

20世纪前期，欧洲已经进入现代主义设计阶段，当人们发现，包豪斯所倡导的简洁的造型、合理的结构与良好的功能等现代设计的原则，在中国明式家具中已经得到完美的体现，无疑是惊讶不已的。从某种意义上，与其说17－18世纪中国向欧洲输出了漆地描金与彩绘家具，不如说，当时的欧洲人以巴洛克与洛可可时代的审美眼光，挑选了迎合他们需要的中国漆家具。

19世纪晚期起，由于真正优秀的中国艺术品进入欧洲，重新吸引了鉴赏家们的目光，在一定程度上影响到盛行一时的日本风(Japanaiserie)的衰落。一些东方艺术学会建立起来，大学中设置了教授中国艺术史的席位，博物馆和收藏机构设立"东方艺术部"，大量购藏中国艺术品。1935年，中国艺术品国际展览第一次在伦敦举行，这标志着欧洲对中国艺术的认识与研究进入了一个新阶段。

1935年，英国著名装饰艺术史家伯纳德(Bernard Rackham)曾经说过："可以毫不夸张地说，在过去的几个世纪中，西方关于中国的知识，对她的人民以及她的哲学和艺术的了解，比以往任何时候都有了更大的进步。"①中国漫长的文明史和她杰出的艺术作品逐渐为世人所知，在这一过程中，欧洲以粗暴的掠夺拓展了对于中国艺术的知识面，而中国却付出了太大的损失作为代价。

第三节　融入传统的中国风设计

随着中国大门的打开，所谓"中华帝国的真相"被欧洲所了解，中国古代文明与优秀的中国艺术也逐渐被欧洲所知。那么，中国风设计在18世纪末19世纪初淡出流行后，是否真的彻底消亡了

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P222.

呢？答案是基本消亡，但从未断绝。

一、19世纪的中国风设计

18世纪末以来，欧洲进入工业时代，尽管中国风设计已经衰落，但并非彻底消亡。事实上，欧洲民众一直以来断断续续地维持着对中国风设计的兴趣，只是不再有成规模的流行。19世纪以来直到今天，我们还能经常见到各个领域出现的零星中国风设计，这些作品传递给人们的感觉，与其说是与时俱进的新设计，不如说是风格的怀旧。从某种意义上说，中国风设计已经变成欧洲17－18世纪艺术遗产的一部分了。19世纪，中国风设计还漂洋过海，在美国引发了一波迟到的流行，演绎的也是欧洲18世纪的样式（美国19世纪的中国风设计是另一个重要题目，但不属于本书讨论的范围）。

1825年9月29日，一位英国画家乔治·钱纳利在澳门登陆。此前他在印度呆了约20年，此后直至他1852年去世，在他生命中的最后27年中，钱纳利一直生活在澳门。他以中国日常生活为题材，画了大量的油画、水彩画和肖像画。这些作品的大部分通过商人和旅行者之手，流入欧洲和北美。按理说，以他对中国的熟悉，应该创作出一批真正反映现实中国的作品，然而，我们从他的画中看到的却是类似18世纪的中国情调。的确，很多地方让我们想起18世纪的中国风细节，比如在一把巨伞下玩耍的中国儿童（图190）。正如霍纳尔指出，他的作品中有一种屈尊俯就的开心的气息，好像



图190 钱纳利的水彩画

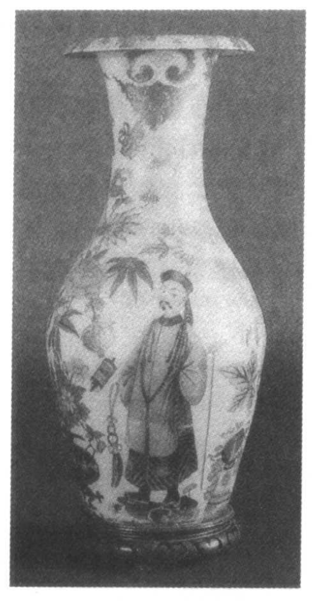


图 191　法国装饰瓷

与现实中国隔着很远的心理距离[①]。与 18 世纪中国风绘画不同的是，他的笔下除了穿丝绸长袍的满清官员，更多了一批赤脚的南方中国苦力。

19 世纪是英国的世纪。英国工业革命的先发优势和强大的经济实力，至少部分地取代了法国在时尚方面的权威。乔治四世的布赖顿宫展示的，是作为宫廷艺术的中国风设计。而在社会上，由于机器工业的逐步发展以及中产阶级的成长，出现了一批平民化的中国风产品，其特点是批量生产的、采用新技术的、以平民而不是贵族为消费对象的。

在英国的陶瓷生产中，转移印花新工艺在 19 世纪 30 年代获得广泛应用，而一种印有中国风景——柳树纹样的青花瓷变得十分流行。"柳树纹样"本身就是 18 世纪的设计，让人联想起 18 世纪的英中式花园和一个浪漫的爱情故事。这种纹样后来被广泛应用，甚至传到中国，用于外销艺术品设计。法国也出现了一些漂亮的中国风彩瓷与单色釉作品，是工业化批量生产的产物（图 191）。

在英国维多利亚时代（1837－1901 年），工业化的成长以及以不断扩大的中产阶级为目标的规模化商品生产，成为艺术设计的主流。这一时期，伦敦出现了几个精致的中国风建筑。其中最著名的是 Cremorne 公园的露天音乐厅，1836 年建成开放。在伦敦这

① Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P200.

个越来越繁忙、越来越远离田园的工业都会，人们在周末汇聚露天音乐厅，暂时忘却生活的压力。

在室内设计中，18 世纪风格的印花壁纸和棉布仍然是常用的选择，其中有不少源于 18 世纪的中国风。我们以 John Atkinson (1836－1893 年)的画作《夏天》为例[①]，画中一位少女掀开窗帘向外看，从周围的配置看，这是一个典型的维多利亚中产阶层的居室，装饰着工业时代批量生产的青花瓷、扇子和漆家具等廉价的东方物品(图 192)。



图 192 John Atkinson 的画作《夏天》

① John Atkinson Grimshaw(1836－1893 年)：英国维多利亚时期的画家，擅长画城市街景与码头，特别是落日与月光下的景色，也画肖像与室内场景等，作品主要反映 19 世纪英国的城市生活。

19 世纪 60 年代以后，日本风在欧洲兴起，对欧洲艺术领域带来深远影响。印象派的兴起与日本浮世绘有着直接的关系，而在艺术设计领域，莫里斯等人倡导发起的工艺美术运动也体现出日本艺术的影响。工艺美术运动被认为是现代设计的起点，但同时它又是一场怀旧的运动，体现出这一时期人们对手工制品的赞赏，对工业革命以前田园牧歌生活的怀念。在一片怀旧的气氛中，资产阶级的工业新贵们又欣赏起 18 世纪英国的安妮女王风格[①]和法国的洛可可风格，因此有这两种风格的一度复兴，其中包括一些中国风设计，寄托着他们对 18 世纪上流社会奢华与浪漫生活的向往。

二、20 世纪的中国风设计

20 世纪以来，交通的发达可以让人们到达世界上任何一个国家，包括中国，一切都不再神秘，然而 18 世纪却永远地留在了人们的记忆中，一同被留住的还有中国幻象——Cathay 以及迷人的中国风——Chinoiserie。尽管 20 世纪的工业社会没有中国风生长的环境，但是中国风设计已经沉淀为一种欧洲的艺术传统，一种与 18 世纪相联系的艺术遗产，因而拥有一定的爱好者。从 19 世纪末的新艺术运动、20 世纪 20 - 30 年代的装饰艺术运动，到二战结束后 60 年代以来的多元化设计浪潮中，我们经常能够见到一些似曾相识的中国风设计，因为欧洲的装饰艺术家经常会在 17 - 18 世纪的艺术宝库中寻找素材，来激发他们的设计灵感(图 193)。此外，在一波又一波的怀旧浪潮中，很多 17 - 19 世纪的设计被复制出来，包括重新生产 18 - 19 世纪的产品，复原当年真实的室内环境等，而中国风壁纸、家具与纺织品在其中也扮演了一定的角色。

---

① 安妮女王风格：指 18 世纪早期安妮女王统治时期(1702 - 1714 年)英国出现的设计风格，室内与家具呈现出实用而舒适的趣味。19 世纪 60 年代，安妮女王风格出现复兴。



图 193 瑞士纺织品

直至今天，我们仍然能在不经意间感受到 18 世纪中国风设计的魅力——茶具上装饰着“柳树纹样”，壁纸上印着异国情调的花树与鸟，家具中出现回纹格，窗帘布上印着牡丹花和棕榈树……这一切都让我们联想起 17－18 世纪。中国风设计有时也出现在当代室内设计领域，特别是一些公共娱乐与休闲空间，如音乐厅、剧院、电影院、宾馆休息室等，作为一种豪华的怀旧风格，以传达一种富裕、幻想、轻松、安逸的气氛，这正是 18 世纪留给我们的遥远回忆。

即使在当代中国，也常常与 18 世纪的中国风设计不期而遇，

比如参观上海博物馆举行的2004年卡地亚珠宝展，发现这些20世纪30年代设计的法国珍宝上，作为装饰元素的18世纪“中国人”，正向21世纪前来参观的同胞发出亲切而熟悉的微笑。国际时装界更是常常刮起中国风，如世界时装大师圣·洛朗著名的中国风系列，那个头戴锥形帽的时装模特儿（图194），向我们讲述的不正是18世纪的中国故事吗？20世纪90年代中期以来，时装舞台上涌动着一波又一波“中国潮”，我们在其中也不难发现18世纪中国风设计的影子，甚至连电视上播出的欧洲当代时装秀中，偶尔也会见到头戴锥形帽、穿着锦缎时装的“中国人”款款走来。

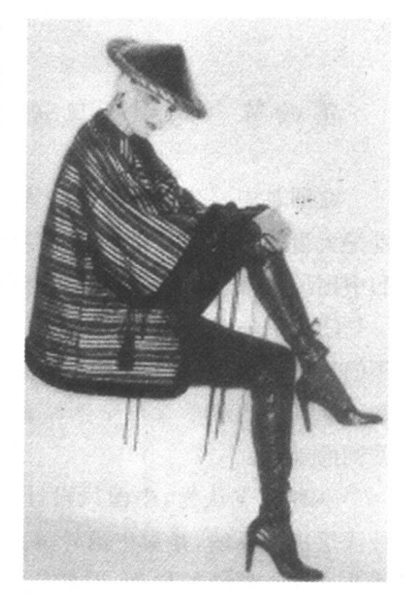


图194　圣·洛朗的中国风时装

歌剧《图兰朵》最初的底本《中国公主》也源自18世纪[①]，后由意大利作家戈齐（Gozzi，Carlo，1720－1806年）改编为《图兰朵》，首演于1761年的威尼斯，20世纪20年代被意大利作曲家普契尼改编为歌剧，1926年在米兰再度公演，并经久不衰。我们发现，西方人在演绎《图兰朵》时，舞台与服装设计往往采用18世纪的欧洲风格，而当中国导演张艺谋演绎这部西方著名歌剧时，就将大红灯笼等所谓新中国元素融入《图兰朵》的舞美设计中，川剧《图兰朵》的舞美设计更是完全中国化了。两者对比，耐人寻味。

---

① 许明龙：《欧洲世纪“中国热”》，第145页，太原，山西教育出版社，1999年。

第四节 对中国风设计的评价

欧洲对中国艺术的知识大大拓展以后，再回过头来看17－18世纪大量输入欧洲的中国外销艺术品，以及在其影响下发展起来的中国风设计，就有了一种客观的新认识。

Chinoiserie这个词，不见于17－18世纪。它最早出现在1880年的法语词典《法兰西学院词典》上，从那以后，其意义也越来越复杂。综观国内外学者对中国风设计的评价，总体来看有几种略有不同的观点。

一种观点认为，中国风设计是当时欧洲对中国文化输入的一种浅层次的反映，是对中国外销艺术品的拙劣的模仿，且局限在装饰艺术——器物的层面，对欧洲高雅艺术——精神的层面几乎没有影响。

苏立文《东西方美术的交流》一书，主要探讨17世纪以来东西方在美术领域的交流及相互影响，对中国风设计有所涉及，但着墨不多。在谈到这种风格时，苏立文认为："虽然这种中国风格，或者叫做似是而非的'中国美术趣味'，当时在欧洲非常流行，却只限于对一些次要的或者装饰性的艺术产生影响，见于于埃(Huet)和皮耶芒(Pilliment)的阿拉伯图案和拙劣的模仿作品，见于异国情调的家具、织物和糊墙纸，上面的图案大多呈洛可可风格……对高雅艺术的影响微乎其微。"①

拉什(Lothar Ledderose)在"16－18世纪欧洲艺术中的中国影响"一文中，讨论了中国对欧洲艺术的影响。"在中国地位越高的

① M·苏立文著、陈瑞林译：《东西方美术的交流》，第109页，南京，江苏美术出版社，1998年。

艺术，如书法，对欧洲的影响就越小；反之，在欧洲地位越高的艺术，其受中国影响的程度也越低。因此，交流与影响只是在装饰艺术的层面上展开的"①。虽然没有对欧洲装饰艺术中出现的中国影响做出评价，但他认为这种影响是肤浅的，也即中国艺术对欧洲的影响只表现在较低层面的装饰艺术上。

这种观点同时也认为，中国风设计扭曲了中国艺术的形象，认为中国外销艺术品本身就是中国艺术的末流，而中国风设计又是模仿末流的设计，对中国艺术的形象是一个破坏。也就是说，一群唯利是图的中国商人，和浅薄无知的欧洲大众，共同导致了中国风设计的流行。

赫德逊在《欧洲与中国》一书中，称"洛可可的设计家们从中国撷取的，只是投合他们趣味的东西，而这仅仅是中国传统的一个方面；大部分唐宋时代的艺术，他们即使认识到也不会欣赏。他们对于中国艺术天才所擅长的宏伟与庄严无动于衷，他们仅只寻求他那离奇和典雅的风格的精华。他们创造了一个自己幻想中的中国，一个全属臆造的出产丝、瓷与漆的仙境，既精致而又虚无缥缈，赋给中国艺术的主题以一种新颖的幻想的价值，这正是因为他们对此一无所知"②。

许明龙在《欧洲十八世纪中国热》中谈到，中国风设计是对中国外销艺术品的模仿，"或由于模仿水平不高，或由于对中国缺乏真切的了解，或由于消费者不喜欢百分之百的中国风格，欧洲瓷器上的中国场景往往不中不西"。"然而，对中国缺乏真切了解的欧洲人以为这就是中国风格，丝毫不觉得古怪。这种不三不四的东西本应受到中国人的鄙夷，然而由于在欧洲市场上旺销，商人们为

① Thomas H. C. Lee: China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries, The Chinese University Press, HongKong, 1991, P222.

② 赫德逊著、李申、王遵仲、张毅译：《欧洲与中国》，第229页，北京，中华书局，2004年。

了迎合欧洲市场的需要，竟相制作被称作洋彩或广彩的出口瓷器”。他认为，“洋彩实际上是仿制品的仿制品，完全不能代表中国的艺术，但欧洲人却误以为这就是地道的中国风格。令人啼笑皆非的是，洋彩上这种不中不西的绘画，后来更应用在欧洲的建筑装饰、壁画以及挂毯上，成了一个时期中极有代表性的中西文化交流的成果之一”①。因此，Chinoiserie 扭曲了欧洲人对中国的认识，“洋彩”之类商品大概也起了这种负面作用。

还有一种观点，否认中国风设计是对中国外销艺术品的拙劣模仿，其灵感虽然得自中国外销艺术品，但却包含着欧洲的传统与创造力。雅各布森在《中国风格》的前言中，对中国风设计本身的优劣不作评价，他认为，中国风是一种奇异的风格，它全然是一种欧洲风格，而它的灵感却全然来自东方。真正的中国风不是对中国物品苍白而拙劣的模仿，它与欧洲对东方的联想密切相关——异国情调、遥远的国度、富裕、神秘等等。发现一个新的世界，一个与我们熟悉的平凡生活绝然不同的另一个世界，是一个至今让人们激动的理想②。

霍纳尔在《中国风格——中国(Cathay)的幻象》的前言中说，中国风是一种欧洲风格，而不是如汉学家讲的那样，是对中国艺术的拙劣模仿。霍纳尔对中国风设计怀有亲切感。他回忆说，从孩提时代起，每天在餐桌上就能见到瓷盘上的柳树纹样，建筑、树、拱桥、鸟，以及匆匆行走在拱桥上的三个有故事情节的人，使他从小就对中国怀有一种似曾相识的感觉。有时由父母领着参加化装舞会，也会化装成中国儿童模样③。这种感觉也是很多欧洲人的体会，很多人也因此对中国风设计抱有好感。

---

① 许明龙：《欧洲世纪“中国热”》，第 122－123 页，太原，山西教育出版社，1999 年。

② Dawn Jacobson：Chinoiserie，Phaidon Press Limited. London，1993，P6.

③ Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay，John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973，P2.

科纳(Patrick Conner)在《西方的东方建筑》一书的前言中认为,装饰在18世纪欧洲园林中的众多中国风小建筑自有其可爱与迷人之处,不应被视为“华而不实的玩意儿,或假冒的东方建筑”而一笔抹杀。这种多种文化的混血作品,也是包含着很多创意的。Patrick Conner甚至认为,20世纪以来最为创意的一些作品,不也是多元文化混血的吗?①

严建强在《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》一书中,则从文化的角度看待中国风设计。“从一个更广泛的角度来看,所谓‘中国风’或‘中国情趣’,并非局限于艺术风格或审美趣味的狭隘领域,也不只是针对装饰艺术而言的,它涉及对生活以及对自然的态度,反映着一种人生的价值取向。但无论怎样,这种艺术风格、审美情趣和生活态度的形成,在某种意义上可以被看作欧洲对中国文化的一种反应,是对他们心目中的中国文化进行模仿、创作的结果”②。

上述论点都有理有据,其实彼此之间没有实质性分歧,只是从不同角度出发看问题。否定的观点归纳为两点。一是血统不纯,18世纪末的中国风设计批评者,将火力集中在这种风格的异国情调上,她的华而不实、不对称、轻盈等,挑战了古典主义神圣不可侵犯的原则,因此必欲驱之而后快。而汉学家和中国学者也对这种异国情调颇感不快,认为是对中国风格过于怪异的诠释,扭曲了中国形象与中国艺术,是对中国艺术的亵渎。两者在某种程度上都强调了艺术风格的血统性。从某种意义上说,似乎血统纯正的艺术才是值得尊重的形式,而中国风设计恰恰就是这样一种不中不西、不伦不类的风格,因此是堕落的。二是浅薄性。中国风设计是

---

① Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London, 1979, P6.

② 严建强:《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》,第108页,杭州,中国美术学院出版社,2002年。

对中国艺术拙劣的模仿和浅薄的诠释，中国文化对高雅艺术没有影响。而肯定的观点则认为，它并非完全一味模仿，是一种以东方为素材的欧洲风格，强调了包含在其中的创造性。

无论对中国风设计有着怎样的褒贬，有一点是肯定的，即只有到了19世纪末甚至20世纪初以后，当人们从浪漫的中国梦中醒来，真正的中国艺术开始显山露水以后，回顾艺术史，才有可能对这种流行了近二个世纪的装饰艺术风格进行客观的评价。尽管国内外学者对中国风设计总体评价不高，但它见证了一段真实的历史。今天，如果要对17－18世纪中国文化在欧洲的传播寻找一种典型的文化现象或象征性标志的话，也只有中国风设计。

结 语

在论述了中国风设计的时代背景、设计依据、不同时期的风格演变、不同国家的表现异同以及这种风格在题材、色彩、构图等形式上的一些特点后，基本上可以对中国风设计的性质特征及其历史地位进行概括，以此作为全文的总结。

一、中国风设计的性质特征

中国风设计的性质特征主要体现在以下几个方面。

1、设计领域的自由放纵

首先，中国风主要体现在艺术设计，或曰实用艺术领域，而较少影响到纯艺术，这与欧洲对中国绘画与雕塑的评价有一定关系。利玛窦对中国工艺技术非常钦佩，但他却批评中国的绘画与雕塑："中国人非常喜好绘画，但技术不能与欧洲人相比，至于雕刻和铸工，更不如西方……他们不会画油画，画的东西也没有明暗之别；他们的画都是平板的，毫不生动。雕刻水平极低，我想除了眼睛之外，他们没有别的比例标准；但是尺寸较大的像，眼睛极不可靠，而他们有非常庞大的石像与铜像。"[①]与利玛窦一样，17－18世纪的西方知识阶层，无法理解中国文人画的笔墨情趣以及诗画合一的

---

① 《利玛窦全集》第一册第18页，光启出版社，1986年。

意境，对那种逸笔草草的构图为何被中国人如此爱重大惑不解。因此，17－18世纪，中国与欧洲在纯艺术领域的交流是极为有限的，中国对欧洲绘画与雕塑的影响也很肤浅。虽然华托《发舟西苔岛》的背景中，有一些不太明朗的中国影响[1]，但综观大部分17－18世纪的中国题材绘画，人物造型、构图、表现技法基本上是西方式的，只是以中国人或中国事物作题材而已。例如中国瓷器经常作为道具，出现在17世纪的荷兰静物画中。至于雕塑，也多为瓷塑人物或者中国风建筑的附属作品，如波茨坦"中国茶室"庭院中的中国人物雕像等。

其次，属于中国风设计的建筑多为娱乐、休闲性建筑，严肃建筑少见。中国风建筑的始作俑者——凡尔赛的特里农宫，与路易十四的宠妃蒙特庞(Montespan)夫人有关，具有私人空间的性质。腓特烈大帝的中国茶室也是一个休闲、度假之所在。瑞典的中国宫是王室在皇后岛上的私人领地，在天气好的情况下，国王一家会驱车六英里，到中国宫中度过属于他们自己的愉快时光。

18世纪，英国风景式园林风靡欧洲，其中点缀了无数华而不实的所谓中国式建筑，主要是亭、阁、塔之类的小建筑，以及中国式的小拱桥。1759年，英国的Cumberland公爵在伦敦附近的弗吉尼亚湖上，建起一组中国风建筑。该建筑位于湖中小岛上，由一座小巧玲珑的拱桥相通，圆形或八角形攒尖式屋顶，顶上还有伞形装饰，里面有客厅、客房和卧室等。公爵还造了一艘豪华的中国游船放在湖上，船身装饰着一条巨大的龙。这是一个异国情调的消闲去处，公爵在此地招待的贵宾中，包括他的侄子，后来的英王乔治三世。

第三，室内常采用中国风设计，但一般不用于正规房间。中国风建筑给人以不够牢固、不够严肃的感觉。当时有一种普遍看法，

---

① 利奇温：《十八世纪欧洲与中国文化的接触》，第41页，北京，商务印务馆，1991年。

认为中国风不适合建筑，用于室内比较合适。19世纪初威尔士王子为布赖顿宫寻求设计方案时，建筑师威廉·波顿(William Porden)曾设计了一个中国式的宫殿，但后来，这个方案被接任的另一位设计师莱普顿(Humphrey Repton)否决，他的理由是："土耳其式是希腊风格的末流，摩尔式是哥特风格的坏典型，埃及式对一个皇家离宫来说太沉重了，而中国式从建筑外观来说太轻盈了，不够大气，用于室内正合适。"[①]最终的方案是，只在室内设计中采用中国风，而建筑外观采用印度莫卧儿王朝的风格。

在中国风流行高潮中，欧洲各地出现了大量的"中国房间"。这些房间所在的建筑本身通常采用欧洲传统样式，甚至古典主义风格，但这不妨碍主人将其中的一个或几个房间做成"中国房间"。各地的城堡与府邸中这样的例子很多。从文献记载和保留至今的遗址看，这些"中国房间"大多为小沙龙、起居室、音乐室、卧室、化妆间、穿衣间、走廊等。一般来说，一座府邸中最重要、最严肃的正式客厅与书房等地，较少采用中国风设计。

2、多元混合的异国情调

17－18世纪是欧洲近代史上的一个伟大的时代。东方航线的开辟，东方贸易的兴起，将一个丰富多彩的新世界呈现在欧洲人的眼前，也使得Cathay——这个在欧洲文化背景中时隐时现的国度变得不再遥远。如果说文艺复兴让欧洲人的目光从上帝的天堂转向人间，那么，地理大发现就是从欧洲本土转向整个世界。中国是一个多么奇妙的所在，她位于世界的另一端，悠久的文化，众多的人民，奇异的风俗，美丽的风景，甚至她的动物与植物，一切的一切，都与世界的这一端有着巨大的差异。中国还意味着源源不断的财富、建功立业的机会和激动人心的探险经历。而且，对17－18

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P190.

世纪的欧洲来说，中国还是一个值得在文化与制度上学习的楷模。因此，中国热以及它的重要表现形式——中国风设计是时代的产物，反映了欧洲对中国、对东方、对一切未知世界的热情与向往。

距离产生美，中国被想象成一个鲜花盛开的国度，一个充满各种各样奇异事物的所在。于是，威严的中国皇帝、头戴尖顶帽身着丝绸长袍留八字须的中国人、檐角上翘的亭阁宝塔与拱形小桥、奇异的凤凰与霍霍鸟、可以展翅在天上飞的龙、奇形怪状的假山岩洞、带瘤节的树枝与盛开的牡丹花……一切足以引发东方幻想的人和物，都在中国风设计中表现出来，使得这种风格带有一种格外夸张的炫耀般的异国情调。

距离又产生误解。特别是在中国风形成的17世纪后期，人们的地理概念比起对东方的热情来，是大为逊色的。东印度公司的商船把一批批珍贵而奇异的东方宝物带到港口，人们争相追逐，除了学者与大收藏家，普通人是分不清印度、日本、东南亚与中国的区别的，把东方笼统地称为中国是可以理解的，有时干脆称为"东印度"。人们热情地把一切东方的装饰元素应用到中国风设计中，于是，中国风设计不可避免地成为异国情调的大汇合。1608年，英国的John Taylor在出版一本刺绣花样集时，用一首诗来描述当时的东方纹样[①]："这些珍贵的花样啊，越过了穆罕默德的地盘，它来自广阔的中国，来自东方王国，就如来自伟大的墨西哥、西印度。"18世纪，欧洲人对东方的地理知识拓展了，但中国风设计的风格已经形成。

因此，刻意追求异国情调是中国风设计的重要特征之一，特别表现在各种题材上。对此我们不能苛责17－18世纪的欧洲人，除了政治家与汉学家，普通人不可能深入到东方地理与文化的专业

---

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P47.

层面，他们对异国情调的爱好与追求，其实是欧洲欲将整个世界纳入视野的雄心在装饰艺术上的反映。

3、浅近多变的时尚性质

中国与欧洲位于世界上的东西两端，在漫长的历史进程中，分别形成了自己的文化传统与艺术特征，这是两种性质很不相同的文明，虽然很早就隐隐约约地得知对方的存在，但彼此之间基本上没有接触。达·迦马开辟东方航线以来，东方撩开了她迷人的面纱，中国近了。但受时代与地理的局限，一方面，中国未能有意识地将自己的优秀文化艺术展示给欧洲，在当时的条件下也不可能，于是，传教士和外销艺术品阴差阳错地担起了中西方文化交流的历史责任。另一方面，受制于有限的信息源，欧洲人对中国感到神秘，对其文化与艺术的解读是有较大误差的。一般人并不了解中国，只是在器物层面上感知中国文化，这种感知自然是相当浅薄的。因此，在这种背景下出现的中国风设计，也具有浅近而多变的时尚性质，并随着欧洲艺术风尚的变化而变化。

首先体现在中国风设计的流行层面上。很多人追随中国风，仅仅因为它是一种时髦的风格，可以满足对异国情调爱好。在法国，因为宫廷与上流社会流行中国风设计，市民阶层也就对这种风格趋之若鹜，为的是与上流社会沾上边。而在德国与其他国家，因为法国宫廷喜爱中国风设计，遂将这种装饰风格也看作法国的时髦，心向往之。因此对某些人来说，中国与其说在东方，不如说在凡尔赛宫更加合适。当这种风格盛行时，到处都可见到异国情调的中国风设计，而一旦这种风格不再流行，它就迅速地在人们的视野中销声匿迹。

其次体现在这种风格利用中国艺术的态度上。我们注意到，17－18世纪欧洲的中国风设计中所谓“中国元素”的应用具有很强的随意性与装饰性，缺乏足够的尊重与理解。很多中国的人物造型让人感到变形可笑，其中布袋和尚的造型最能说明问题，甚至连

猴子也成为中国人顶礼崇拜的神灵。特别是毕芒的中国风设计，从人物到环境，都给人一种轻松娱乐的气息。其他的题材也似是而非，如对中国器物纹样的利用，纯粹是从装饰的角度出发的，对这些器物的象征意义一无所知。

第三体现在中国风设计多为表面装饰，一般不涉及内部结构。这是因为，中国与欧洲文化毕竟差距较大，如果说装饰纹样只是表层的符号系统，而结构则是深层的技术系统，表观符号可以随流行而改变，技术结构则有着深厚的传统积累，不能轻易改变。因此我们看到，即使钱伯斯的丘园中国塔虽然在外表上很接近中国建筑，而且作者也希望接近中国建筑，但实际上，其内部结构仍然是欧洲传统的做法。遍及各地的中国风小建筑，尽管有着宝塔顶和檐角上翘的曲线，却不可能采用中国的斗栱与梁架系统。中国式园林也只是在景观上增添了一些中国亭台楼阁与拱桥而已，与中国古典园林“天人合一”的哲学意境是很不相同的。家具、金属制品和陈设品大多采用欧洲的工艺和结构，只是表面采用中国风图案。陶瓷的情况有点复杂，纹样和造型均有采用中国样式的，如中国的盖罐、葫芦瓶等，但总体来看，对纹样的借鉴更甚于对造型的借鉴。纺织品在纹样上有采用中国风的，但织造技术，甚至丝线的加捻方式，都与中国迥然不同，以至于可以从技术上判断一件织物是中国外销艺术品还是欧洲仿制品。因此，欧洲对中国艺术的借鉴以表面装饰的模仿为主，主要是为了创造或紧跟一种时尚，而当这种时尚不再流行时，要更换装饰是很容易的。

4、符号化、程式化的表现手法

17－18世纪欧洲中国风设计，是以符号拼贴的形式来表现异国情调的，这使得这种风格有着程式化的倾向。

我们发现，通过对中国外销艺术品和中国游记之类插图的解读，设计师与消费者实际上在头脑中对“中国”已经产生了某种认知，他们对中国应该是什么样子非常清楚，而对实际是什么样的则

不去思考。他们将“中国”用一系列符号来代表,比如棕榈树与凤梨,代表两种生长在中国的植物;牡丹和杜鹃,是盛开在中国大地上的鲜花;龙、凤与霍霍鸟,是与中国人关系密切的动物;男人头戴尖顶帽,女人穿着长裙,出门常在头上撑着伞,大肚子和尚是他们崇拜的偶像,而无所事事与悠闲自得,则是他们对生活哲学的深刻理解。

当中国被分解为一系列符号后,剩下的事,就是以某种形式将它们组合起来。青花瓷的蓝与白,东方漆器的黑色、红色及表现纹样的金色,外销彩瓷上丰富而俗丽的色彩,都是中国艺术在色彩上的体现;而遵循不对称、不规则,追求复杂的曲线与繁琐的形式,则是“中国式”的构图与造型。于是,中国风设计也就完成了从符号化向程式化转变的过程。

当华托在 Muette 城堡描绘那个接受两位男子崇拜的优雅的中国女神,当布歇在画上表现岸边垂钓的老人与年轻姑娘,当毕芒让笔下的人物与各种动物旋转着跳起轻快的舞蹈,当设计师们在家具、纺织品、陶瓷、墙面上挥洒着中国图案时,当宫廷贵族与市民阶层购买和消费这类产品时,所有人都清楚地知道,那就是“中国风格”,表现的是中国的人与物。唯独当这些作品展示在中国人面前时,会让我们疑惑而且惊讶!

二、中国风设计的历史地位

异国情调、多元混杂、时尚浅薄等词汇,往往与中国风设计连在一起,使它在艺术史上的地位评价不高。但中国风设计一个多世纪的流行,是否真的是一个时代的错误呢?中国风设计在艺术史上应该有什么样的地位呢?

首先,中国风设计在欧洲的流行,是有其深刻的历史背景的,

而非仅仅是欧洲艺术家在东方文化寻找灵感的形式游戏，因为它见证了一段真实的历史。诚然，17－18世纪的中国风设计是对中国艺术不真实的反映，与真正优秀的中国艺术相去甚远，但是，它却真实地反映了17－18世纪的欧洲对中国的向往，以及他们心目中的中国，虽然这种理解充满了谬误。遥远的地理距离和文化差距，是客观存在的鸿沟，我们不能责备当时的中国人为什么不向欧洲输出“中国艺术的精华”，而要让民间作坊大批量生产的外销艺术品充当中国文化的使者，也不能责备当时的欧洲人为什么把中国外销艺术品当作中国艺术的全部，还将日本、印度与中国元素混在一起，追求异国情调。事实上，混淆与误解才是文化交流中经常出现的真实现象。

不要说17－18世纪，即使在今天，不同的文化之间又能在多大程度上相互理解呢？被中国文人们珍视的写意水墨，又有多少西方人能理解其中的深奥妙处呢？从某种程度上说，不同文化的真正融合只是一厢情愿的理想，深层次的差距是不可能彻底消除的，而相比精神层面的纯艺术，物质层面的装饰艺术更容易拉近不同文化之间的距离。因此，要了解17－18世纪欧洲民众眼中的中国与中国文化，去看一看中国风设计吧。中国风设计见证了一段真实的历史。今天，如果我们要对17－18世纪中国文化在欧洲的传播，为这一时期的中西文化交流寻找一种典型的文化现象或象征性标志的话，也只有中国风设计。

其次，中国风设计并非毫无创造性。中国风设计糅合各种东方风格，又要迎合欧洲市场对异国情调的追求，的确不伦不类，不中不西，自问世起就不断冒犯风格纯化论者的眼睛。但如果我们换一种宽容与欣赏的态度去看，这又何尝不是一种创造？由于文化上的差异性，欧洲普通民众对中国的艺术精品往往敬而远之，而对中国风设计却有一种亲近感。如果中国风设计仅仅依靠对中国外销艺术品的拙劣模仿，毫无创造性，是不可能保持长达一个多世

纪的流行的。比如普鲁士腓特烈大帝的那个“中国茶室”，柱子采用象征东方的棕榈树形状，就是一种很有创意的做法。相比之下，20世纪后现代主义杰作——汉斯·霍莱因设计的维也纳奥地利旅游局办公室，用象征热带气候的金属棕榈树柱子隐喻旅游的目的地，就像是一个后来者了。

第三，18世纪晚期以后，中国风设计衰落，但并非彻底消亡。在某种程度上，它已经成为欧洲17－18世纪艺术遗产的一部分，而在欧洲艺术史上占有一席之地。无论19世纪的洛可可复兴，还是20世纪的新艺术与装饰艺术风格，每当社会上出现怀旧思潮时，都有中国风设计的再现，且其18世纪的气质十分明显。直到今天，普通欧洲人心目中的中国艺术，在很大程度上仍然与明清外销艺术品以及17－18世纪的中国风设计有关。工业革命以来，随着现代科学技术的不断发展，工业化程度越来越高，生活节奏越来越快，但人们也会怀念手工业时代的纯真，怀念18世纪的浪漫与浮华，而中国风设计，正是与那个梦幻般的时代结合在一起的。

最后要说明的是，在欧洲近代的文化背景中，“东方”有着特殊的意义，从马可·波罗时代以来就对海那边的世界充满幻想。那个美好的仙境般的Cathay是属于欧洲文化的，虽然现实中国并不浪漫，但Cathay却长久地留在人们的记忆中。因此，虽然中国风设计以中国事物为题材，借鉴了某些东方艺术的形式，但在本质上，它是一种欧洲风格，我们没有必要将它与中国艺术联系在一起，也没有必要刻意地贬低与捧高它。

借用霍纳尔在《中国风格》中的一段话来作为全文的总结①：

“今天，虽然没有人相信那个由华托、布歇、毕芒等人描绘过的，在十七、十八世纪的瓷瓶和漆器上栩栩如生的美丽而浪漫的国

---

① Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, NewYork, 1973, P225.

度在历史和地理的概念中存在过，但这个鲜花盛开的乐土却从此留在记忆中——诗一般的舒适浪漫，花园中开放着杜鹃花、牡丹花和菊花，生活中最重要的事，莫过于在宁静的湖边一个带棂格窗的亭阁中坐下来喝一杯茶，在柳树感伤的枝条飘拂下，聆听笛子和丁当作响的乐器中流淌出来的音乐，人们在无忧无虑地跳着舞，永远跳着，跳着，在美妙的瓷做的宝塔中间。”

附录一：17－18世纪中国风设计在欧洲的遗存与收藏

一、欧洲中国风设计的实物资料遗存

欧洲在艺术设计的各个领域都产生过大量中国风设计作品。有些是可移动的，如陶瓷器、漆家具、纺织品、金属制品与陈设品等，而有些是较难移动的，如建筑、园林、室内设计等。由于时尚变迁导致的产品淘汰，战争与革命（如法国大革命）的破坏，以及岁月的自然侵蚀等，能保留到第二次世界大战之后的中国风设计实物，数量已经大为减少。就目前的保存情况看，其中可移动的实物遗存，大多收藏于欧美各国的博物馆中，而较难移动的实物遗存，大多采取了原址保护的办法。但也不是绝对的，如某个中国风设计的室内作品，在建筑本身被拆除时，将整个房间包括壁纸、家具及各种室内用品整体迁移到博物馆中。而有些宫殿遗址经修复后，改成了博物馆，向公众开放。

（一）中国风陶瓷器遗存与收藏

1、荷兰中国风陶瓷

中国风釉陶产品早期主要以荷兰代尔夫特窑为主，有釉陶器和釉陶砖等。代尔夫特是靠近鹿特丹市的一个运河畔的小镇，制陶业开始于17世纪初。到17世纪中期以后，代尔夫特以中国外销青花瓷为样本，大量出产中国风釉陶产品，并销往欧洲各地。

代尔夫特中国风陶瓷遗存较多，最集中的收藏地是荷兰。荷

兰首都阿姆斯特丹国立博物馆(Rijksmuseum),收藏大量荷兰中国风设计产品,包括代尔夫特陶器。代尔夫特本地博物馆,如 Lambert van Meerten 博物馆、Stedelijk 博物馆,都有不少收藏。此外还有鹿特丹市博物馆。

2、意大利中国风陶瓷

意大利最早模仿中国瓷器的,是佛罗伦萨的梅迪西(Medici)窑。生产时间为16世纪晚期,留存下来的产品极少,不足60件,是欧洲最早的中国风陶瓷产品,收藏于欧洲各博物馆。17世纪中期以后,意大利在荷兰代尔夫特的影响下,开始生产中国风釉陶产品,18世纪从蓝白系列向多彩系列发展。主要产地在米兰,收藏地为米兰的 Castello Storzesco。

卡波迪蒙蒂(Capodimonte)窑则是意大利18世纪中国风瓷器和瓷砖的主要产地,1743年创办于拿不勒斯,其产品多藏于 Capodimonte 国立博物馆。

3、法国中国风陶瓷

法国的釉陶产品举世闻名,较著名的窑厂有纳韦尔窑、鲁昂窑、马赛窑等,此外还有 Sinceny 窑、Lille 窑、Moulins 窑、La Rochelle 窑、Aprey 窑、Strasbourg 窑以及 Sceaux 窑等。除纳韦尔窑创办较早(16世纪末)外,其余均为17世纪中期发展起来的。17世纪50年代以后,这些窑厂也大量生产中国风产品,有仿中国青花的蓝白陶,也有后来的多彩釉陶。

除釉陶外,法国的软瓷产品也极为出色,其中有大量中国风设计。软瓷生产是从17世纪末发展起来的,到18世纪渐入佳境,产品精彩纷呈。其中最重要的窑厂,有圣克卢、尚蒂伊、樊尚等,产品各有特色。1756年,在蓬巴杜夫人的倡导下,樊尚窑迁往塞夫勒,十二年后,由于发现高岭土,塞夫勒开始生产真正的硬瓷器。为与早期生产的软瓷相区别,一般称其为“皇家塞夫勒瓷”。无论是早期的软瓷还是后来的硬瓷,法国瓷器以造型优美、装饰高雅而享誉

欧洲,其中的中国风设计更是无与伦比。

这些产品的收藏地点,一是本地博物馆,如纳韦尔的Cantini博物馆、鲁昂的艺术博物馆(the Musee des Beauz-Arts)和马赛的Cantini博物馆等。二是巴黎装饰艺术博物馆,该馆是法国中国风设计产品最集中的收藏地。三是塞夫勒国立瓷器博物馆,作为专业博物馆,它不仅收藏塞夫勒皇家瓷厂各时期的产品,而且法国各地陶瓷都在其收藏之列。四是各地其他博物馆与民间收藏机构。

4、德国中国风陶瓷

德意志各公国的釉陶产品也颇有特色。著名的有法兰克福窑、柏林窑等,均创办于17世纪晚期,兴盛于18世纪。勃兰登堡的Plaue窑仅在1713-1730年间有生产,产品存世不多,弥足珍贵。此外,卡赛尔和德累斯顿也生产过釉陶。像大多数欧洲陶窑一样,早期受代尔夫特陶器的影响,大多为蓝白花纹的中国风产品,后期则从蓝白系列向彩色系列发展。

德国的瓷器生产首推迈森瓷厂。萨克森首府德累斯顿是欧洲硬瓷器的发源地,1709年,伯特格尔烧制瓷器成功,1710年正式创办迈森瓷厂。在维也纳艺术家赫罗尔特主持期间,迈森瓷厂生产了大量精美的中国风设计,被萨克森宫廷本身及欧洲各地的宫廷收藏。在迈森技师的帮助下,奥地利的维也纳创办了欧洲第二家硬瓷厂。该厂在Pu Paquier主持期间,也生产了一系列优美的中国题材的产品。

迈森瓷器的工艺传开后,到18世纪中期,德国各地出现了不少瓷厂。普鲁士的柏林、巴伐利亚的宁芬堡、奥格斯堡,帕拉廷(Palatinate,德国南部)的弗兰肯塔尔,以及Hochst、拜罗伊德(Bayreuth)、Ansbach、Fulda、Weissenau等地都新建了瓷厂。其中中国风设计较为出色的有柏林、宁芬堡和奥格斯堡等瓷厂。奥格斯堡同时也是金银器生产中心,以剪影式金色中国风人物装饰闻名,不少迈森瓷厂的装饰出自奥格斯堡工匠之手。

德国陶瓷器的收藏,一是德国各地的博物馆,如法兰克福历史博物馆、柏林 Kunstgewerhe 博物馆、柏林 Staatliche 博物馆和 Preussischer Kulturbesitz、杜塞尔多夫 Hetjens 博物馆、汉堡博物馆(Museum fur Kunst und Gewerbe)、蔓海姆 Reiss 博物馆、慕尼黑国家博物馆。二是欧洲宫廷旧藏,特别是柏林的 Charlottenburg 宫,是 17－18 世纪普鲁士王国中国风设计的集中收藏。萨克森公国奥古斯都二世的日本宫、印度宫、中国茶室等,都藏有大量迈森瓷器。其他国家的博物馆中,以美国华盛顿特区的史密森学会(Smithsonian Institution)收藏德国迈森瓷器最为丰富。

5、英国中国风陶瓷

英国的釉陶产品也是在代尔夫特的直接影响下产生的。雷伯斯和索斯沃克是釉陶的早期产地,但 18 世纪利物浦和布里斯托尔(Bristol,南部港口城市)后来居上,成为釉陶产品的生产中心,在样式上紧跟代尔夫特。英国的炻器生产较发达,生产中心是斯坦福郡。瓷器生产兴起于 18 世纪 40 年代,重要的瓷厂有切尔西、Bow(伦敦东部)、德贝、伍斯特(Worcester)等。其产品有相当一部分属于中国风设计。

英国伦敦的维多利亚和阿尔伯特装饰艺术博物馆,简称 V&A 博物馆,是世界上最大的装饰艺术博物馆,收藏了大部分英国中国风设计产品,包括陶瓷。各地博物馆也有一些收藏,如牛津的 Ashmolean 博物馆等,是 V&A 博物馆藏品的重要补充。

(二)中国风家具遗存与收藏

1、荷兰与比利时中国风家具

荷兰是最早模仿东方漆家具的,但目前留存下来的数量不多。首都阿姆斯特丹国立博物馆(Rijksmuseum)是荷兰中国风设计的集中收藏地,其中就包括漆家具。海牙的 Gemeente 博物馆也有部分收藏。17－18 世纪,德国宫廷热衷于收藏东方漆家具,其中包括部分荷兰、法国、英国仿制的漆家具。因此,柏林的 Charlottenburg

宫和科隆的Lack博物馆,也收藏有荷兰漆家具。

斯帕(Spa)是欧洲著名的温泉疗养胜地,现属比利时。此地是17世纪欧洲漆家具生产中心,著名漆家具制作者达哥利(Gerard Dagly)的家乡,生产的漆器小到鼻烟壶,大到橱柜,称为"斯帕木器"(Bois de Spa)。斯帕当地的博物馆(Musee de la Ville d'Eaux)有这方面的重要收藏。

2、德国中国风家具

德国中国风家具设计有两个中心,一是德国柏林,二是德累斯顿。柏林的漆家具在17世纪末至18世纪初最为出色,出生于斯帕的艺术家达哥利来到柏林,为普鲁士宫廷服务。他在柏林的作坊生产了一批精美的漆家具,中国风在其中占主导地位。达哥利及其他普鲁士艺术家留下的作品主要收藏在柏林的Charlottenburg宫。德累斯顿的漆家具以18世纪初最为出色,达哥利的学生马丁·苏耐尔在此为萨克森宫廷服务,其中国风设计十分娴熟。他们的家具作品主要收藏在法兰克福的Kunsthandwerk博物馆。

德国南部(包括慕尼黑)的镶嵌细木工家具也十分出色。在Bucks的Waddesdon庄园里,保存了几件18世纪初的镶嵌细木工家具,为中国风设计,已被列为国家珍贵文物。另外,慕尼黑的Bayerisches国家博物馆也有一些德国家具珍品,科隆还有一个漆器博物馆Lackmuseum,专门收藏全世界各地的漆器,其中也包括德国中国风家具。

3、意大利中国风家具

意大利家具受德国影响,以18世纪的威尼斯漆家具最为著名,中国风设计特别华丽。此外,都灵也有漆家具生产。目前保存下来的中国风设计只有少量威尼斯家具,收藏在Ca Rezzonico宫。

4、法国中国风家具

从实物遗存看,法国漆家具晚于荷兰和德国,是路易十四时期发展起来的,且留存下来的17世纪中国风漆家具不多。现存最早

的是 Sevigne 夫人的写字桌，制作时间为 17 世纪 80 年代，现藏巴黎 Carnavalet 博物馆。

大部分的法国漆家具为 18 世纪中期、路易十五时期的作品。这一时期也是法国家具设计的黄金时期，作品富丽精美，无与伦比。有几位设计师特别出色。如马丁兄弟，发明了马丁漆，他们同时为路易十五的皇后和太子在凡尔赛宫的居所，以及蓬比杜夫人的 Bellevue 城堡制作家具。还有 Bennard II van Risen Burgh，路易十五时为法国宫廷制作了大量精美的家具，作品上留有他的姓名缩写 BVRB。路易十六时期，虽然中国风设计有所回落，但玛丽王后喜爱异国情调，家具设计仍然大量采用东方漆板。除漆家具外，法国的细木工镶嵌家具也十分出色，有不少路易十六时期的中国风作品保存下来。

有些家具一直保存在原址，也有些因为原址不存或转让而导致家具迁移。如 Chatelet 城堡有一个精美的红漆房间，19 世纪被拆除，其中的家具保存在国立贡比涅（Compiegne）博物馆，而漆绘饰板则藏于巴黎装饰艺术博物馆。Bellevue 城堡的家具，一部分收藏于卢浮宫，一部分藏于巴黎装饰艺术博物馆。路易十六玛丽王后在圣克卢城堡的精美家具，有些藏于卢浮宫，也有几件被美国纽约大都会艺术博物馆收藏。

总体来看，法国路易十五、十六时期的中国风家具，保存还是相对集中的。主要收藏地点有卢浮宫、巴黎装饰艺术博物馆、巴黎 Carnavalet 博物馆、国立 Compiegne 博物馆等。在国外的收藏地主要有伦敦 V&A 装饰艺术博物馆、伦敦专门收藏法国家具的 Wallace Collection、美国纽约大都会艺术博物馆等地。

5、英国中国风家具

17 世纪后期至 18 世纪初，英国的漆家具制作十分出色，甚至出口到欧洲其他国家。酷爱东方漆器的德国宫廷也购藏了一批欧洲产的中国风漆家具，但现在很难区分它们的产地了，其中有一部

分应该属于英国。在萨里郡(Surrey,英格兰东南部)的 Ham House 中,保存了 Lauderdale 公爵夫人的十二把黑色漆木椅子,属于17世纪晚期中国风设计。这一时期的英国漆家具,数量有限,非常珍贵,主要保存在伦敦的 V&A 装饰艺术博物馆中。此外,德国科隆的漆器博物馆 Lackmuseum、荷兰阿姆斯特丹国立博物馆也都有英国早期漆家具的收藏。英国的家具还影响到北美殖民地,在美国波士顿等城市,也出现了中国风漆家具,基本上追随英国几年前的式样,在纽约大都会艺术博物馆有收藏。

英国的中国风漆家具有明显阶段性。早期漆家具十分流行,18世纪初曾一度沉寂,到18世纪中期突然又重新繁荣,但风格特征已迥然不同。这一时期流行的英国漆家具称为"奇彭代尔样式",体现了英国中国风设计的特色,主要收藏于伦敦 V&A 装饰艺术博物馆,包括 Beaufort 公爵位于格洛斯特郡(Gloucestershire)的府邸 Badminton House 的一整套奇彭代尔式卧室家具,也藏于该馆。另外,成套的家具就保存在各地18世纪室内遗址中。此外,美国大都会艺术博物馆及私人收藏中也有不少这一时期的英国漆家具。

18世纪晚期至19世纪初的英国家具,以王子摄政时期两个辉煌的中国风设计为代表。一个是卡尔顿宫(Carlton House)中的中国沙龙,一个是布赖顿皇家离宫(the Royal Pavilion)。前者仅存在二十年就被拆除了,其中可移动的家具迁往布赖顿宫,现大部分保存在今天的白金汉宫。后者以其辉煌的建筑、室内与家具设计,成为欧洲中国风设计最后的杰作,19世纪维多利亚女王登基以后,布赖顿宫被出售,现改为布赖顿王宫与艺术博物馆,其中的家具目前分别收藏在白金汉宫与温莎城堡。

(三)中国风纺织品、壁毯与壁纸遗存与收藏

1、中国风纺织品

纺织品在欧洲有较长的生产历史。文艺复兴至16世纪,意大

利是欧洲丝绸生产中心。17世纪法国的丝绸工业崛起，里昂成为丝绸工业重镇，提花锦缎花样翻新，引领时尚潮流，英国则在棉布印花上处于领先地位。除服装外，室内装饰织物也非常重要。床罩、壁挂等常用刺绣制作，在壁纸广泛流行以前，覆墙材料也多采用印花或手绘的织物，如丝绸、棉布、麻织品等。印花早期采用木刻雕版，18世纪50年代发明了铜版印花，花样更加生动细腻。无论采用何种工艺，中国风设计在其中都占有相当比例。

收藏欧洲各国中国风纺织品的专业博物馆有法国里昂的纺织历史博物馆，17－18世纪里昂生产的中国风锦缎产品，大多收藏于此。德国克雷费尔德(Krefeld)纺织博物馆，也收藏有大量的17－18世纪欧洲纺织品。综合性装饰艺术博物馆主要有英国V&A装饰艺术博物馆、巴黎装饰艺术博物馆、美国纽约大都会艺术博物馆、美国波士顿美术馆、纽约Cooper设计博物馆、德国法兰克福Kunsthandwerk博物馆等，都收藏有较多的中国风纺织品。此外私人收藏在纺织品领域也很重要。

2、中国风壁毯

壁毯是欧洲的传统产品。在中国风设计史上，欧洲有三套壁毯最为有名。一套是17世纪末由伦敦Soho织毯厂生产的中国风壁毯，也称"耶鲁壁挂"，是美国耶鲁大学的创办人、曾任职于东印度公司并在印度担任地方总督的耶鲁(Elihu Yale)在伦敦定织的。19世纪由其后人捐赠给美国耶鲁大学。18世纪初，Soho壁毯厂曾以耶鲁壁挂为样本，制织过类似的壁毯作品，有一套还为英皇室定织，装饰过肯辛顿宫的一个客厅。目前伦敦V&A装饰艺术博物馆和私人手中，均有Soho壁毯的收藏。这组壁毯的设计者，据霍纳尔推测，很可能是王政复辟时期英国最擅长东方题材的装饰艺术家罗伯特·鲁宾逊。

还有两套都是法国博韦(Beautvais)皇家织毯厂生产的，其中一套制作年代大约为18世纪20－30年代，称"第一套壁毯"。根据

当时的文献资料,曾有四位画家参与设计,但目前仅知其中三位的名字,一位佚名。另一套的制作年代为18世纪中叶,大约在1742年以后,称"第二套壁毯",设计者就是著名的法国洛可可画家、国王的宫廷画师布歇。两套壁毯均以中国为题材,精美绝伦,获得极大成功,在当时就被多次复制,还被当作法国宫廷的礼物,在各国间赠送,其中有一套为篷巴杜夫人所得。当时其他织毯作坊也有模仿这两套中国风壁毯的,如著名的Aubusson壁毯厂,在复制时还会根据顾客的要求增添或减少一些内容,或进行某些修改。这使得目前保存下来的这两套壁毯,大同小异的版本竟多达十多种。尽管存在这些混乱,但学术界一般仍把博韦织毯厂的那两套壁毯及其衍生出来的相关产品,统称为"第一套壁毯"和"第二套壁毯"。

由于这两套壁毯(特别是第二套)曾被当作礼物赠送和被反复模仿复制,因此,目前的收藏比较分散。除私人收藏外,收藏地点分别有:巴黎卢浮宫、德国斯图加特市的Wurttemburgisches Landesmuseum、法国欧赛尔(Auxerre)市的Leblanc-Duvernois博物馆、德国柏林Charlottenburg宫,美国克里夫兰(Cleveland)艺术博物馆、巴黎Nissim de Camondo博物馆以及丹麦王室收藏等。路易十五还曾将第二套壁毯的一套复制品通过耶稣会士,赠送中国乾隆皇帝,曾装饰在圆明园宫中,已毁。

3、中国风壁纸

欧洲壁纸生产以英国最为出色,保存至今的中国风壁纸也大多是英国产品,它受到了中国外销壁纸和印度印花棉布的强烈影响。主要收藏在伦敦V&A装饰艺术博物馆。法国也有中国风壁纸生产,主要收藏在巴黎装饰艺术博物馆。

(四)中国风金属制品的遗存与收藏

金属制品以银制品居多。欧洲特别是英国的银器具有悠久传统,制作十分出色,有各种银制的碗、杯、瓶、盒、烛台、茶叶罐、鼻烟壶以及化妆卫生用器等。其他国家如荷兰、法国等,也有银器生

产。目前保存下来的中国风设计实物，从17世纪晚期到19世纪初均有，英国华人伦敦V&A装饰艺术博物馆收藏较多，荷兰、法国等地博物馆也有收藏。金器相对较少，有一套用黄金与宝石制成的豪华鼻烟壶，装饰中国风图案，被收藏在卢浮宫。

还有一种金属制品，是在涂锡的铜或铁皮制的容器上再进行漆绘，称为"Tole"，英国与法国都有生产，表面装饰十分华丽，常采用中国风设计，是东方漆器的廉价模仿品。英国庞蒂浦镇(Pontypool，现属威尔士郡)，是18世纪英国这种锡皮髹漆金属器物的著名产地。法国生产较晚，18世纪60年代以后才发展起来。此类产品在英国、法国和德国各地博物馆中均有收藏。

(五)中国风陈设品的遗存与收藏

陈设艺术品的范围较难界定。本文将用来装饰案头或居室的小摆设，以及具有摆设效果的座钟、烛台、文具、餐桌调味瓶、熏香炉等，称为陈设艺术品。陈设工艺品体积不大，但数量众多，材料也多种多样，主要有瓷质、铜质等两种。

瓷质陈设品最多见的是各种瓷塑雕像。欧洲各地的釉陶与瓷器厂均有生产，以迈森瓷厂的产品最为出色，数量众多，有直接取材于中国原型的观音、布袋和尚、寿星等，也有具有中国风设计特点的创作，如中国人物与宝塔等。有些瓷塑与实用性结合起来，做成钟座、墨水瓶、笔筒、调味瓶等。德国迈森瓷厂的瓷塑人物形象生动，颇负盛名。这些作品的收藏地点，与各窑厂釉陶与瓷器产品相同。

铜质的陈设品多见由人物雕塑装饰的钟座、壁炉的柴架和烛台等，常经过表面镀金与髹漆处理，有大量的中国风设计。法国此类产品出类拔萃，特别是路易十五时期的创作，华丽动人，充分体现出洛可可中国风的优美特点。最出彩的是将雕塑、制瓷、髹漆、镀金、金属加工等多种工艺相结合，所产生的精美陈设品。还有一种陈设品，是将中国进口的瓷器和小件漆器，配上金属饰件，摇身

一变成为熏香炉等;或改作陈列品装饰,突出其豪华的观感,体现了一种在原作之上的再创造。巴黎卢浮宫、巴黎装饰艺术博物馆、里昂装饰艺术博物馆以及英国V&A装饰艺术博物馆等,都收藏有此类作品。

(六)中国风建筑遗存与保存

欧洲的中国风建筑,除少量由君主所建的"中国宫"外,大部分都是18世纪英中式花园中点缀的中国风小建筑。如今中国宫尚有少数保存下来,而园林经过2个多世纪的变迁,早已不复存在,因此只能从幸存下来的零星几个亭、塔等园林建筑中,去想象它们当年的风貌了。

1、法国的中国风建筑与保存

17世纪60年代末,路易十四在凡尔赛宫所建的特里农瓷宫,一般被认为是欧洲第一个中国风建筑,早已不存。18世纪50年代洛可可中国风盛行期间的中国小建筑,保存到20世纪的也是寥若晨星。从目前的资料上看,只有三处建筑被留下来。

(1)Cassan中国亭,邻近利勒亚当(L'Isle Adame),双层屋檐,八角攒尖,建于1778年。

(2)Chanteloup宝塔,在安布瓦斯附近(Amboise,法国西南部小城),是一个有着新古典主义特色的中国宝塔,建于1775-1778年。

(3)中国别墅(Maison Chinoise),它是法国18世纪的著名园林——"里兹荒野园"中的一个中国风建筑,建于1771年。该建筑也保存到20世纪,但至70年代也倾毁。

2、德国的中国风建筑与保存

德国有好几个中国风建筑保存下来,经历多次战争破坏重创,可谓奇迹。这些建筑在中国风设计史上都有一定地位。

(1)日本宫:在萨克森首府德累斯顿,由选帝侯奥古斯都二世将其由"荷兰宫"改建而成,建于1717年。

(2)印度宫:位于德累斯顿邻近的 Pillnit,由奥古斯都二世建于 1720-1732 年。

(3)宝塔宫:在巴伐利亚首府慕尼黑附近的宁芬堡,由侯帝侯 Max Emanuel 所建,建造时间为 1716-1719 年,但中国风不明显。

(4)阿马林堡宫(Amelieburg),也在宁芬堡,由选帝侯 Max Emanuel 的儿子 Karl Albrecht 所建,中国风设计主要体现在室内。他的另一个儿子,即科隆的王子主教 Clemens August 于 18 世纪 50 年代在 Bruhl 修建"中国宫",遗憾的是建筑物业已不存,仅存庭园中的一个中国人物雕塑喷泉。

(5)中国茶室:位于普鲁士首府柏林附近、波茨坦的圣苏西宫(Sans Souci)内,由选帝侯"腓特烈大帝"于 1757 年所建。这是一个平面布局为三叶型的双层宝塔顶建筑,建筑物屋顶上与柱子边上都有真人大小的中国人像雕塑,是 18 世纪德国中国风设计的杰作。该建筑于 1991 年修复,并对外开放。

3、英国的中国风建筑与保存

英国以遗址形式保存下来的中国风建筑也屈指可数,但比法国略多些。

(1)Shugborough 花园中的中国夏屋(Summer House),斯坦福郡,建于 1747 年。所谓夏屋,其实是一种小巧可爱的中国风小建筑,在中国找不到对应物。

(2)白金汉郡的 Stowe 也有一个夏屋,建于 18 世纪 50 年代,1993 年重新修复。

(3)柴郡(Cheshire)的 Biddulph Grange 有一个中国园林的遗存,内有"中国庙",建于 18 世纪晚期。

(4)丘园宝塔。位于伦敦附近的丘园(Kew Gardon),是著名建筑设计师钱伯斯的作品,建于 1762 年,英国中国风建筑的代表。丘园的其他中国风建筑已荡然无存。

(5)Osterley Park 的宝塔,位于米德尔塞克斯郡(Middlesex),

据称最近有修复，但具体建造年代不详。

(6)Quarters，位于艾塞克斯郡的 Arlesford Hall，建于18世纪60年代。这是一个靠近水边的优雅的中国风建筑，双层宝塔顶，有亲水露台贴近水面。19世纪英国风景画家康斯坦布尔画的一幅风景画中，就有它的身姿。

(7)中国奶牛场(Chinese Dairy)，位于 Woburn，有沿湖边构建的中国风格的长廊和一个八角攒尖的中国塔式建筑，周围种植从中国引进的花草。建于1787年。

(8)19世纪初，英国摄政王子在苏萨克斯郡营建了一个辉煌的皇家宫殿——布赖顿宫，虽然建筑物的外形更多地模仿印度风格，但属于广义上的中国风设计。

4、其他国家的中国风建筑与保存

北欧、意大利和俄罗斯等地也出现了不少中国风建筑，大多是受了当时法国与德国宫廷的传染。但保存到今天的也为数极少。

瑞典首府斯得哥尔摩附近的皇后岛(Drottningholm)，有一个建于18世纪60年代的宫殿 Kina Slott，即中国宫。根据文献记载，原址上本有一个建于50年代的木结构"中国宫"，因为不耐北欧冬天的严寒，于1763年被拆除，代之以这个砖砌的"中国宫"。这个建筑包括里面的装饰，被完好地保存下来，成为北欧18世纪中国风建筑的代表。此外，在瑞士还有两个中国亭子保存下来，一个在 Sturefors，邻近 Linkoping，另一个在 Haga 公园，都是18世纪中国风花园中的点缀性建筑。

意大利的中国风建筑位于西西里的巴勒莫，此地曾经是独立的两西西里王国的首府，18世纪属于那不勒斯王国。18世纪末，那不勒斯国王 Ferdinando 四世在这里建了一个中国宫(Palazzina Cinese)，也叫 Favorita 别墅。该设计结合古典主义与中国风，是意大利中国风建筑的代表。

俄罗斯也出乎意料地留下两处中国风建筑。一处在圣彼得堡

附近芬兰湾的沙皇夏宫 Oranienbaum，18 世纪 60 年代，叶卡捷琳娜大帝在此地建了一个“中国宫”。但中国风主要体现在室内装饰上，宫殿建筑本身是西式的。另外在沙皇夏宫的 Alexandrovsky，当时建有一个“中国村”，即围绕着宝塔所建的 18 个小建筑。这项工程开始于 1784 年，当女王于 1796 年去世时尚未完工，最后建成到了 1818 年，不过比原计划简化了，至今遗迹尚存，

（七）中国风室内遗址及保存

18 世纪真正可供起居的中国风建筑不多，但宫廷或上流社会往往喜欢在自己居住的宫殿或府邸中，搞一个或几个“中国房间”（Chinese Room），以客厅、卧室、穿衣间以及妇女们的化妆室为主。种类有用漆绘壁板装饰的“漆室”、用瓷砖贴面或以瓷器为装饰的瓷宫等。有的还贴上中国墙纸或壁布，或画上中国风壁画；有的采用东方进口或欧洲产的中国风家具，形式众多。中国房间曾经遍布欧洲，但能完整保存到今天的也属凤毛麟角了。

1、荷兰的中国房间

荷兰是最早出现漆室的。1690 年在 Leuwarden 宫有一个中国漆室，现保存于阿姆斯特丹国立博物馆（Rijksmuseum），可能是现存最早的“中国房间”。另外在 Sneek 的 Stadhuis Town Hall，有一个中国风壁画装饰的房间，年代不详。

2、德国与奥地利的中国房间

德国各小宫廷的统治者，最热衷于装饰“中国房间”，但保留下来的也不多。

（1）路特维希堡宫（Schloss Ludwigsherg）：在斯图加特附近的符腾堡（Wurttemburg），原属 Ebergard Ludwig 公爵所有，其中有一个精美的漆室，装饰时间为 1714 - 1722 年，是欧洲早期洛可可中国风设计的代表。

（2）Eremitage 宫：位于拜罗伊特（Bayreuth，德国东南部城市），原属腓特烈大帝的姐妹、某侯爵夫人所有。其中包括漆室、镜

室和装饰着壁画的小起居室，是18世纪50年代洛可可盛期中国风室内的杰作。

(3)柏林附近的夏洛特堡(Charlottenburt)宫：现已成为博物馆，陈列展出德国18世纪的中国风设计作品，其中有瓷宫和漆室。

(4)宁芬堡的宝塔宫：有两个中国房间，一间装饰中国壁纸，另一间装饰漆绘饰板。另外，在厅堂和楼梯间，用蓝白两色的代尔夫特陶砖贴面，装饰东方题材的图案。

(5)宁芬堡的阿玛林堡(Amelieburg)宫：用蓝白两色的代尔夫釉陶砖贴墙，并拼贴出中国风图案。

此外，德累斯顿奥古斯都二世的"日本宫"和"印度宫"、柏林附近波茨坦的"中国茶室"等著名中国风建筑，以收藏中国、日本和欧洲的瓷器为主，室内也采用中国风设计，包括中国风的壁画等，十分精美。

奥地利也有几个中国房间保存下来，均在维也纳，以先波仑宫中的漆室最为出色。

3、法国的中国房间

法国18世纪出现了不少精美的中国风房间，在凡尔赛宫、枫丹白露宫等，均收藏有中国艺术品，还有以展示这些收藏为主的中国房间。除此以外，目前保存下来的、重要的中国房间还有：

(1)孔蒂公爵(Conde)的尚蒂伊城堡：其中两个房间有胡特(Christophe Huet)所绘的壁画，一幅为大型猴戏图(Grande Singerie)，一幅为小型猴戏图(petites singerie)，是法国中国风壁画的杰作。现在已被辟为孔蒂博物馆，向公众开放。

(2)簦巴杜夫人的Champs城堡：也有胡特所绘的壁画，一幅画在城堡的"中国沙龙"中，另一幅在夫人的化妆间中。

(3)Craon城堡：位于南希城(Nancy)附近的Harous，有毕芒风格壁画装饰的中国客厅。

18世纪早期，法国杰出的洛可可画家安东尼·华托为Muette

城堡画过一组著名的中国风壁画，但至 18 世纪中期已毁。有一些精美的中国房间，如 Hotel de la Riboissier 的漆绘房间，现为 Carnavalet 博物馆的一部分。Chatelet 城堡中有红漆中国房间，19 世纪被拆除后，漆绘饰板与家具分藏巴黎装饰艺术博物馆与国立 Compiegne 博物馆等。

4、英国的中国房间

相对其他欧洲国家，英国的中国房间保存相对较多。

(1)Shugborough Park 的中国夏宫：斯坦福郡，室内设计为洛可可中国风。

(2)Nostell Prioy：北约克郡，保留了一个由奇彭代尔设计的中国风卧室。

(3)Claydon House：白金汉郡，保留了英国 18 世纪中期最富想象力的中国房间。

(4)Saltram House：德文郡的普利茅斯(Plymouth)，有一个中国风穿衣间和奇彭代尔式卧室，墙上贴有中国人物壁纸。

(5)Blickling Hall：诺福克郡，其中的中国房间贴着风俗人物的中国壁纸，有奇彭代尔设计的漆家具等。

(6)Kirtlington Park：位于牛津郡，是公园中的一个别墅。有"大型猴戏"的中国风壁画，但它是法国艺术家 J. F. Clermont 于 1745 年画的。

(7)Badminton House：格洛斯特郡，其中的中国房间已被拆到伦敦 V&A 装饰艺术博物馆。

(8)布赖顿宫：18 世纪末 20 世纪初最辉煌中国风室内设计，为英国摄政王子、后来的乔治四世所建，使得此前一切中国房间黯然失色。摄政王子在此前营造的 Carlton 宫，也具有杰出的中国风室内设计，但二十年后被拆除，可移动的家具被搬迁到白金汉宫和布赖顿宫，现均藏于白金汉宫与温莎城堡。

其他见于资料的还有 Belton House(位于 Lines)、Felbrigg

Hall（诺福克郡）、乔治 House（位于布鲁斯托尔）等，这些建筑内部均有中国风装饰艺术遗存，如卧室、穿衣间等，但具体情况不详。

5、意大利的中国房间

意大利也留下不少中国房间，而且装饰特别精彩。

（1）波蒂奇宫：位于那不勒斯，一个辉煌的中国风“瓷宫”，现拆至 Capodimonte 国立博物馆。

（2）Favorita 别墅：即巴勒莫“中国宫”，其中有极其优美的中国风室内设计。

（3）都灵的王宫（Palazzo Reale）：位于都灵（Turin），有漆绘饰板装饰的中国房间。

（4）Valmarana 别墅：维琴察（Vicenza），有小提埃波罗（Tiepolo）创作的大型中国风壁画。

6、其他国家的中国房间

丹麦：哥本哈根的 Rosenborg 城堡中，保存着欧洲早期一个由漆绘壁板装饰的中国房间。

瑞典：建于皇后岛（Drottningholm）的中国宫，不仅建筑保存完好，而且里面的房间具有完美的中国风设计，有非常精彩的壁画。

俄罗斯：叶卡捷琳娜女王的中国宫，有一系列辉煌的洛可可中国风室内设计，现在辟为中国宫博物馆。另一处在 Katalnaya Gorka，有装饰着迈森瓷器和瓷塑猴子的房间，现改为装饰艺术博物馆。

葡萄牙：Coimbra 大学图书馆，有三个房间是漆绘的，其中包括中国风内容。

西班牙：在马德里有一个精美的瓷屋 Aranjue，但并非西班牙人的杰作，而是意大利那不勒斯国王卡罗三世取得西班牙王位后，由意大利艺术家前往装饰的。

波兰：17 世纪晚期，波兰国王在佐尔克维亚和雅夫洛夫修建中国宫，内有中国房间。18 世纪中期，因为国王斯·波尼亚托夫斯基（Stanislas II Auguste Poniatowski）爱好东方艺术，中国风再度在

波兰兴起。王室修建了英中式园林与中国式建筑,其中以瓦金基宫最能体现中国特色。在王室的带动下,王公贵族纷纷修建中国式建筑或在府邸中装饰中国房间。目前保存情况未详。

二、文献与图像资料的遗存

目前欧洲各地的中国风设计的实物遗存,无论是可移动的还是不可移动的,只是17-18世纪欧洲各国中国风设计的一部分。大量的中国风设计,已经在时尚的变迁、人为的破坏和岁月的侵蚀中消失了。但我们还可以从17-18世纪流传下来的文献资料和图像资料中去寻找那些已经消失的风景。

(一)文献资料

记载中国风流行和中国风设计的文献资料,分散在欧美各国图书馆和档案室。这些文献概括起来可以分成以下几种:

1、书信与日记

17-18世纪的欧洲社会,信件在人们之间特别是上流社会之间的交往中起着重要的作用,而且不少人有日记的习惯,将个人的见闻和体验用文字的形式记录下来。这部分资料比较真实地反映了当时的社会风尚,其中也包括中国风设计的内容。

比如,1616年,威廉·史密斯从罗马写给Arundel爵士的信中,提到他最近受雇于主教和各地的王子们,按当地最流行的中国样式制作漆家具。虽然17世纪的意大利中国风家具无一留存,但此信说明,当时已经开始对中国漆家具的模仿。这样的例子还有一些,要了解荷兰、法国、英国、德国等17世纪前期中国风设计初兴阶段的情况时,大多找不到留存下来的实物,或虽有少量留存但在时间或产地上有争议,因此17世纪前期的文献(包括信件)成为宝贵的证据。日记也一样,当时上流社会的人们在互相拜访时,会

注意到别人府邸内部的装饰,有的人就在日记中记下了他们看到的中国风设计,并加以评论。

进入18世纪后,对中国风设计的文献记载和图像资料增加,但书信和日记在某些方面仍起着不可或缺的作用。比如瑞典王后在她34岁生日庆典时收到的那个珍贵礼物——一幢木结构中国风建筑,仅仅过了十年就被拆除了,图像资料对它没有记录。但皇后写给母亲的信中却兴奋地提到这个礼物:"客厅装饰以精美的印度风格,四个角落都放着一只大瓷瓶……卧室的墙上和床上,都装饰着印度织物,墙上的图案为瓷瓶、宝塔和鸟"。这里所称的印度风格其实是中国风格,瓷瓶、宝塔和鸟,正是中国风设计的特点。虽然王后的描述很简略,但至少让我们对原先那个被拆除"中国宫"有了大概的了解。

2、宫廷或贵族府邸的财产账册

早期的中国风实物遗存较少,因此,当时宫廷或贵族家中的财产账册便成为人们关注的对象。如1614年去世的 Henry Howard(英国北安普顿第一伯爵),在财产账册上列有他所拥有的东方家具及其仿制品。其中提到的"中国橱柜"和"绣着鸟的中国坐垫",是中国外销艺术品;但有的物品,比如"黑色清漆和镀金的底座",就可以肯定为英国产品。

财产账册一方面使我们了解到各种中国风设计的名与物,另一方面也为我们提供了由这些名、物所构筑的想象空间,让我们看到不同的人对中国风的品味差异。如从凡尔赛宫的财产账册中看,路易十四时期与路易十五时期的审美取向是不同的。而同为18世纪初,凡尔赛宫所表现出来的法国宫廷品味,与一个偏远省份小领主的中国风偏爱也相差甚远。例如一份1708年的苏格兰领主 Thunderton 财产账册,将城堡中漆家具的桌子、椅子、橱柜,纺织品的坐垫、帐帷、窗帘、床上用品,以及所有房间里的各种用品,都一一列出。如果加上猎枪、狗、妻儿、仆从,一幅中国风影响下北

方城堡领主的生活品味就跃然纸上了。

3、东印度公司的贸易档案

中国风是在东方外销艺术品的影响下发展起来的,而所谓“东方”的信息,有一大半是东印度公司的贸易船所带来的。东印度公司对欧洲市场的判断、对东方各港口外销货物的订购与挑选要求等,往往可以从当年的档案文件中查到,这有助于人们了解17-18世纪的中国风设计。最常被引用的例子是,1643年,英国东印度公司的伦敦负责人,因为从印度进口的棉印花布不合市场需求,而被公司设在印度苏拉特的办事机构严厉批评:“我们希望的花样是白色的底子,中央有多彩的花卉和树枝。而现在你们运来的产品是可悲的红色底子,这种花样不受欢迎。”17世纪最初进入欧洲市场的印度花布,其实不是真正意义上的印花,而是一种防染印花产品,因为防染的部分是花部,所以形成色地白花的纹样。通过档案可以了解到,正是英国东印度公司的要求,才让印度棉布将简单的花部防染改成复杂的地部纺染,从而形成白地色花的效果。白色地上五彩的花树纹样,此后成为印度棉布的经典图案,并被欧洲甚至中国外销壁纸和墙布所模仿。

为了让东方进口的外销艺术品符合欧洲市场的要求,各国的东印度公司向中国、日本、印度等国家送上产品样本,甚至派人到实地去指导,这些记载,都可以在贸易档案中找到。

4、文学作品与艺术评论

文学作品里的中国题材,是17-18世纪中国热的一个重要侧面,因为文学作品也在一定程度上反映了欧洲对中国文化和中国人的认识。谈论文学中的中国题材,已经超过了本文的范围,但笔者要说的是,两者是互相联系的。18世纪在欧洲出现的中国戏剧,以西方的视角演绎东方的故事,与中国风设计在内在精神上是一致的。另外值得注意的是,演出的舞台布景、人物服装、道具场景等,也是一种生动的中国风设计。特别是1699年在英国上演的剧

目《美丽仙后》,根据莎士比亚的《仲夏夜之梦》改编。剧中有一场"中国歌舞",背景为中国花园,有奇异的建筑、树、植物、水果、鸟、动物等,景色极为迷人。舞台上还出现了起舞的猴子、种着橘树的中国瓷瓶等,演员们跳起大型歌舞。这里的舞台背景实际上表现了17世纪末欧洲人对中国的想象。目前已成为经典作品的歌剧《图兰朵》,改编于20世纪20年代,但也是以18世纪的《图兰朵》为底本的。

17-18世纪欧洲对中国风设计的评论,在很大程度上反映出欧洲中国风设计的走向。与一般人将中国风设计纯粹当作时尚来追求不同,艺术评论的作者多为知识分子,或者本身就是艺术家,他们的言论或文章,反映了知识阶层对中国风设计的理性思考和不同看法。比如当普鲁士国王在波茨坦的中国茶室完工后,有关评论立即指出,这个建筑与真正的中国建筑毫无关联。中国人会用高大的凤梨树来支撑屋顶吗?中国人会将他们自己饮茶、吸烟、弹琴的雕像摆在屋顶上和庭院里吗?答案显然是否定的,这实际上表达了与"中国茶室"所代表的东方时尚不同的审美取向。

(二)图像资料

图像资料的重要性,在于它提供了不同时代的中国风设计,不管是从未实施过的,还是业已消失的,对留存至今的中国风设计实物都是一个极其重要的补充。

1、设计类图书

最早的中国风设计,是1616年由荷兰人 Mathias Beitler 雕印出版的,据说图中有树、桥、中国人物、猫和一些纯粹想象的生物,但没有流传下来。到1626年,荷兰人 Valentin Sezenius 也雕印出版了中国风图案,其中有一幅流传至今,常被研究者当作早期中国风设计的代表而加以引用。到1688年,Stalker 与 Parker 的《髹漆论丛》出版,对17世纪晚期至18世纪的中国风设计产生了重大影响。进入18世纪以后,各种中国风设计图书不断增加,它们图文

并茂,生动地反映了当时当地中国风设计的流行时尚。其中产生过重要影响的设计类图书有:

Stalker 与 Parker:《髹漆论丛》,阿姆斯特丹,1688 年。

胡特(Christophe Huet):《猴戏设计新编》(Nouveau livre de singeries),巴黎,1740 年。

胡特(Christophe Huet):《猴戏》(singeries)(12 幅图),巴黎,1740 年。

毕芒(Jean Pillimen):《中国设计新手册》,伦敦,1755 年。

毕芒(Jean Pilliment):《女士的娱乐》,巴黎和伦敦,1760 年。

Emmanuel Here:《庭园设计汇编(Recueil des Plan……des Chateaux Jardins)》,巴黎,1753 年。

威廉·钱伯斯:《中国建筑、家具和服装的设计》,伦敦,1757 年,1969 年重印。

托马斯·奇彭代尔:《绅士和橱柜设计者指南》,伦敦,1754 年,纽约 1966 年重印。

Mathias Darly 和 George Edwards:《中国设计新手册》,伦敦,1754 年。

William Halfpenny:《中国庙宇、凯旋门、花园坐椅和围篱的新设计》,伦敦,1750 - 1752 年。

William Halfpenny:《中国趣味的乡村建筑》,伦敦,1752 年。

托马斯·约翰逊:《装饰新书》,伦敦,1758 年。

Mathias Lock and H. Coplan:《中国装饰新书》,伦敦,1752 年。

Robert Sayer:《女士的娱乐或使漆艺变得更容易的艺术》,伦敦,1762 年。

王致诚(Jean—Denis Attiret):《北京圆明园中国皇家花园的特别说明》,伦敦,1752 年。

威廉·钱伯斯:《东方造园研究》,伦敦,1772 年。

拉·鲁热:《英中式园林》,巴黎,1774 - 1789 年。

这张清单还有很多没有列进去。这些书的作者都是当时有名的设计师,他们的作品在社会上广为流传,对中国风设计的传播起了很大作用。而有些图书,如拉·鲁热的《英中式园林》,保存了当时流行欧洲各地出现的很多中国风园林设计的图版,鉴于这些花园大多已消失,该书的重要意义自不待言。

2、版画、素描与水彩画

在中国风设计史上,一些重要的建筑和优美的园林,一些辉煌的室内,一些与中国风流行相关的社会现象,也出现在同时代人的版画、素描、水彩画中。大部分设计在今天已经无迹可循,而在这些图像资料上,它们却栩栩如生,向我们展示着当年的风采。兹介绍如下:

凡尔赛的特里农宫:版画。

路易十四宫廷设计师 Jean Berain 的作品,包括舞会服装、墙饰:版画。

华托为 Muette 城堡画的中国风壁画及其他作品:版画。

里兹荒野园的中国建筑:版画。

尚蒂伊一个园林中的中国亭:水彩。

英国伦敦丘园的其他中国风建筑,如孔庙、中国亭等:版画。

英国 Cumberland 公爵在弗吉尼亚湖上的中国游船、岛上的中国建筑:版画。

连接汉普顿宫的泰晤士河上的中国桥:素描。

伦敦 Ranelagh 花园的人工河与水中的中国建筑:版画。

温莎城堡的 Twickenham 花园景色以及花园中的多个中国建筑:版画。

英国 Bedfordshire 郡 Wrest 园林以及水边的中国亭:水彩。

英国 Lancashire 郡 Shaw Hall 的园林风景及其中的中国亭:水彩。

英国 Warwickshire 郡 Honingtol Hall 的园林风景及其中的

中国亭：水彩。

英国萨罗普郡（Shropshire）Davenport 的园林景色及中国/哥特式塔：水彩。

英国斯坦福郡的园林景色及点缀其中的中国建筑、桥与塔：版画。

英国卡尔顿宫一个已拆除的客厅：版画。

德国柏林 Oranienburg 宫的瓷屋：版画。

意大利都灵附近 Rivoli 城堡的一个中国房间：版画。

维也纳 Laxenbourg 花园景色及带亭的中国桥：水彩。

维也纳郊外 Lichtenstein 王子庄园中的中国塔形建筑：水彩。

英国卡尔顿宫的"中国沙龙"室内：版画。

此外还有一些绘画作品，反映了中国风盛行时的一些社会现象。比如意大利狂欢节上的"亚洲队伍"，奥古斯都二世去威尼斯访问时迎接他的"中国船"，在德国某宫廷举办的中国音乐会等。虽然有些是讽刺画，但对当时的中国热也是一种忠实的反映。

3、设计稿

在欧洲中国风设计史上，还有一些设计稿保留下来，如布歇画的博韦第二套壁毯的设计稿，就保存在法国 Besancon 的艺术博物馆。其他如 Nicola Fiore 为意大利卡塞特（Caserta）王宫（Palazzo Reale）设计的一个中国房间，以及 William Porden 受聘为皇家布赖顿宫设计的中国风建筑，尽管未能实施，但也反映了当时中国风设计的一些实际情况。

综上所述，17－18 世纪欧洲各国的中国风设计，有大量的实物资料与文献资料保存下来，了解这些资料的遗存，它们的分布与目前保存情况，是本文的写作基础和讨论前提。但囿于现实条件，笔者不能周游欧洲作实地考察，或遍查博物馆、档案馆、图书馆，只能收集、整理散见于各类资料中的相关信息，因此，疏漏、错误在所难免。但我还是将其作为附录列出，希望它能对研究中国风设计的学者提供一些线索。

附录二:图片索引

第一章　东西方相遇

图 1:传丝公主(局部),斯坦因在新疆和阗附近丹丹乌里克遗址发掘出土。图片来源:Christoph Baumer: Southern Silk Road, Orchid Press, Bangkok(泰国)2003

图 2:根据《马可·波罗游记》想象的杭州,《马可·波罗游记》描绘的杭州,可能是 14 世纪的绘本。图片来源:严建强《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》,杭州,中国美术学院出版社,2002 年。

图 3:葡萄牙人登陆广州,这是荷兰 1706 年出版的中国游记类书籍中的一幅插图。图片来源:(法)雅克·布罗斯著、耿昇译:《发现中国》,济南,山东画报出版社,2002 年。

图 4:荷兰东印度公司的商船。图片来源:香港艺术馆分馆茶具文物馆编:《中国外销瓷——布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆藏品展》,香港,香港市府局,1989 年。

图 5:英国东印度公司的商船。图片来源:David S. Howard: A Tale of Three Cities (Canton, Shanghai & Hong Kong), Three Centuries of Sino－British Trade in the Decorative Arts, Sotheby's ,1997

图 6:广州城的英国商馆。图片来源:Carl L Crossman: The Decorative Art of the China Trade, Antique Collector's Club, England, 1991

图 7:茶叶箱装船,1852 年,中国外销画,现藏美国皮博迪克艾塞克斯博物馆。图片来源:香港艺术馆与皮博迪克艾塞克斯博物馆编《珠江风貌——澳门、广州及香港》,1996 年。

图 8:利玛窦像,游文辉作,木板油画,1610 年。图片来源:莫小也:《十七—十八世纪传教士与西画东渐》,杭州,中国美术学院出版社,2002 年。

图 9:《中国图志》中的皇帝,基歇尔,1670 年出版,铜版画。现藏巴黎吉美博物馆。图片来源:香港艺术馆编:《从北京到凡尔赛——中法美术交流》,香港,1997 年。

图 10:一个地方行政官员在工作,彼得·蒙迪绘,1637 年。图片来源:Patrick Conner:The China Trade1600 - 1860, The Royal Pavilion Art Gallery and Museums, Brighton, J. Paul Getty Trust,1986

图 11:广州城远眺,纽霍夫《中国出使记》中的插图之一。图片来源:Margaret Jourdain and R. SoameJenyns:Chinese Export Art in the Eighteenth Century,Country Life Limited,London,1950

图 12:紫禁城午门,达普中国游记中的插图,1670 年出版于荷兰。图片来源:Thomas H. C. Lee:China and Europe:Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries, The Chinese University Press, HongKong,1991

图 13:中国明代小雕像,17 世纪中期荷兰东方出版物中的插图。图片来源:Donald F. Lach: Asia in the Eyes of Europe:Sixteeth through Eighteenth Century,The university of Chicago Library 1991

第二章 吸收华风的再创造

图 14:中国元代的青花瓷盘,14 世纪。图片来源 Oliver Impey: Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration,Charles Scribner's Sons,New York,1976

图 15:梅迪西瓷,1575 - 1587 年,佛罗伦萨,现藏巴黎卢浮宫博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 16:代尔夫特陶盘,1700 年,现藏荷兰阿姆斯特丹国立博物馆(Rijksmuseum)。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries,The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 17:法兰克福陶瓶,仿中国青花瓷,蓝白釉陶大瓶,1680 年,现藏德国法国克福历史博物馆。图片来源:Madeléine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries,The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 18:纳韦尔陶瓶 I,17 世纪。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 19:纳韦尔陶瓶 II,仿中国青花瓷,蓝地白花釉陶长颈瓶,现藏塞夫勒法国瓷器博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 20:安斯巴赫窑陶盘,法国釉陶制品,1735 年,私人收藏。图片

来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 21：桑尼斯窑陶盘，1750 年，现藏法国卢浮宫博物馆。这个著名的陶盘，其纹样称作“鞑靼轻骑兵”，仿中国乾隆彩瓷。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 22：仿宜兴炻器茶壶，红色，英国斯坦福郡，1700 年，现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 23：柏林漆家具，1715 年，柏林夏洛特堡(Charlottburg)宫旧藏。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 24：外销缎面刺绣床罩，1770 – 1790 年，现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Craig Clunas：Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987

图 25：外销手绘丝绸，1770 年，现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Craig Clunas：Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987

图 26：外销手绘法衣，1780 年，现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Craig Clunas：Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987

图 27:花树与鸟壁纸,18 世纪末,现藏英国布赖顿宫艺术画廊与博物馆。图片来源:Patrick Conner:The China Trade1600－1860, The Royal Pavilion Art Gallery and Museums,Brighton, J. Paul Getty Trust,1986

图 28:英国仿中国壁纸,1740 年,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 29:中国风印花棉布,法国,杨工厂,约 1780 年,现藏法国缪乐豪斯纤维艺术博物馆。图片来源:香港艺术馆编:《从北京到凡尔赛——中法美术交流》,香港,1997 年。

图 30:四季平安图,18 世纪,尚普,巴黎装饰艺术博物馆。图片来源:香港艺术馆编:《从北京到凡尔赛——中法美术交流》,香港,1997 年。

图 31:日本外销漆柜,被称为“马扎林漆柜”,因为钥匙上有马扎林家族的徽章标识。17 世纪,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries,The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 32:日本伊万里瓷,英国切尔西瓷厂仿日本伊万里瓷。图片来源:Seattle Art Museum: Porcelain Stories, University of Washington Press, 2000

图 33:日本柿右卫门瓷,18 世纪初,釉下蓝彩与釉上彩的结合。图片来源:Seattle Art Museum:Porcelain Stories, University of Washington Press, 2000

图 34:印度花布“生命树”,18 世纪早期,现藏加拿大皇家安大略博物馆。图片来源:John E. Vollmer, E. J. Keall, E. Nagai－Berthrong:Silk road China ships; An Exhibition of East－

West Trade, Toronto, Canada1983

图 35:南京报恩寺塔,纽霍夫《中国出使记》中的一幅插图,1669年。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London, 1979

图 36:路易十四的特里农宫,铜版画,现藏法国凡尔赛宫博物馆。图片来源:香港艺术馆编:《从北京到凡尔赛——中法美术交流》,香港,1997 年。

图 37:《中国出使记》中的中国人物,1665 年出版于阿姆斯特丹。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 38:《中国出使记》中的犯人,1665 年出版于阿姆斯特丹。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 39:《中国出使记》中的喇嘛,1665 年出版于阿姆斯特丹。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 40:德国漆柜装饰,德国纽伦堡一漆柜上的装饰图案,1713 年以前。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 41:持小鸟的妇人,铜版画,基歇尔《中国图说》中的插图。图片来源:M·苏立文著、陈瑞林译:《东西方美术的交流》,南京,江苏美术出版社,1998 年。

图 42:《中国通志》中的人物,杜赫德编著,1735 - 1736 年出版于巴黎。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in

Europe, Abbeville Press, 1996

图 43:里昂中国风锦缎。图片来源:Alain Gruber: Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17 - 19. Jahrhundert, Abegg-Stifung Bern, 1984

图 44:日本婚礼,是荷兰学者蒙达纳斯的一本有关日本的专著中的插图,1669 年出版于阿姆斯特丹。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 45:博韦壁毯"中国婚礼",法国博韦织毯厂第二套中国皇帝系列组画之一,布歇设计,18 世纪中期。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 46:中国清代宫廷版画"避暑山庄"。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London, 1979

图 47:中国绅士的住宅,钱伯斯《中国建筑、家具与服装的设计》一书中的插图。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London, 1979

第三章 汇入时代的主流

图 48:中国风壁画,伦敦 V&A 博物馆收藏,可能为罗伯特·鲁宾逊所作,1690 - 1700 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 49:Soho 壁毯"进餐",伦敦 Soho 壁毯厂,1700 年,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chi-

noiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 50:第一套壁毯"皇帝的接见"(The Audience),博韦壁毯厂,1725－1730 年。丝毛交织,现藏于慕尼黑 Rdsidenzmuseum。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 51:奇异纹样,里昂绸缎,1700 年。图片来源:Alain Gruber: Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17－19. Jahrhundert, Abegg—Stifung Bern, 1984

图 52:壁毯"皇帝出行",博韦织毯厂生产的第一套中国皇帝组画之一,18 世纪早期,现藏德国斯图加特某博物馆(Wurttembergisches Landesmuseum)。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 53:壁毯"天文学家"(局部),博韦织毯厂生产的第一套中国皇帝组画之一,18 世纪早期,现藏法国欧塞尔 Leblanc—Duvernois 博物馆。中间是康熙皇帝,右边一人为耶稣会教士汤若望。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 54:荷兰中国风漆柜,黑漆描金,1690 年,现藏海牙 Gemeente 博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 55:达哥利的漆柜 II,柏林,1700 年,柏林 Charlottburg 宫旧藏。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York,. Sotheby Publications, London. 1981

图 56:纳韦尔陶瓶,1650 - 1680 年,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 57:纳韦尔中国风陶盘,1650 - 1680 年,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 58:Rosenborg 城堡漆屋细部装饰,丹麦哥本哈根,17 世纪晚期。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 59:路特维希堡宫漆屋,德国符滕堡,1714 - 1722 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 60:中国风室内(铜版画),原作是 Daniel Marot 为一个中国房间做的设计,1700 年,现藏伦敦 V&A 博物馆。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie,Phaidon Press Limited. London,1993

图 61:夏洛特堡瓷宫,18 世纪初欧洲最著名的瓷宫之一。图片来源:Seattle Art Museum: Porcelain Stories, University of Washington Press, 2000

图 62:华托绘"中国神灵",根据华托原作复刻的版画,作者可能是 Gabriel Huquier,现藏纽约库帕联合装饰艺术博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork,1973

图 63：华托绘“中国女神”，奥伯尔仿刻的铜版画，现藏英国牛津阿斯莫里安博物馆。图片来源：M·苏立文著、陈瑞林译：《东西方美术的交流》，江苏美术出版社，南京，1998 年。

图 64：华托绘 Muette 城堡壁画，奥伯尔仿刻的铜版画，现藏英国牛津阿斯莫里安博物馆。图片来源：M·苏立文著、陈瑞林译：《东西方美术的交流》，江苏美术出版社，南京，1998 年。

图 65：第二套壁毯“梳妆”，博韦织毯厂生产的第二套中国皇帝系列组画之一。18 世纪中期，布歇设计，现属私人收藏。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 66：第二套壁毯“集市”，博韦织毯厂生产的第二套中国皇帝系列组画之一。18 世纪中期，布歇设计，现藏美国克利夫兰艺术博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 67：第二套壁毯“跳舞”，博韦织毯厂生产的第二套中国皇帝系列组画之一。18 世纪中期，布歇设计。图片来源：Alain Gruber：Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 68：樊尚窑“捕鱼”，软瓷，1750 年。一组共 4 只，此为其中之一。图片来源：Dawn Jacobson：Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 69：桑斯尼（Sinceny）窑“行舟”，1750 年，巴黎装饰艺术博物馆藏。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, Lon-

don. 1981

图 70:吹笙,1765 年,里昂丝绸图案,布歇设计。图片来源:Alain Gruber: Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17 - 19. Jahrhundert, Abegg — Stifung Bern, 1984

图 71:瑞典"中国宫"中蓝色沙龙的壁画,铜版画复制。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 72:中国天文学家,里昂丝绸图案,毕芒的中国风设计,1750 年。图片来源:Dawn Jacobson: Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 73:里昂中国风丝绸图案,1742 - 1745 年。图片来源:Alain Gruber: Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17. - 19. Jahrhundert, Abegg — Stifung Bern, 1984

图 74:瓷塑中国人物,1760 年,作者为 Hochst,现藏德国汉堡某博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 75:中国风座钟,法国巴黎,1750 年,里昂装饰艺术博物馆藏。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 76:位于英国斯托的夏屋,1750 年,现位于爱尔兰基尔代尔郡。此屋原位于英国白金汉郡,1957 年迁往爱尔兰。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 77:丘园中国塔,1763 年,钱伯斯设计。图片来源:Anna Jackson: The V&A Guide to Period Style, V&A Publication, 2002

图 78：里昂丝绸图案，1778－1780 年，里昂纺织历史博物馆藏。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 79：Bellevue 城堡的漆柜，法国，1785 年。上面有马丁·卡尔林的标识，现藏法国卢浮宫博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 80：尚泰勒帕的宝塔，1775－1778 年，设计者为 Le Camus。图片来源：Hugh Honour：Chinoiserie，the Vision of Cathay，John Murray Ltd. NewYork，1973

图 81：银制茶叶罐，伦敦，1767 年。设计者为 Augustus Le Sage，现藏于英国牛津 Ashmolean 博物馆。图片来源：Hugh Honour：Chinoiserie，the Vision of Cathay，John Murray Ltd. NewYork，1973

图 82：卡尔顿宫的中国沙龙，1793 年。起居室的版画，版画作者为 J. Barlow，现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Hugh Honour：Chinoiserie，the Vision of Cathay，John Murray Ltd. NewYork，1973

图 83：卡尔顿宫的安乐椅，伦敦，1790 年，现藏白金汉宫。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 84：卡尔顿宫的鼓童钟，1795 年，现藏英国白金汉宫。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 85:皇家布赖顿宫外观,1826 年。图片来源:Anna Jackson:The V&A Guide to Period Style,V&A Publication,2002

图 86:布赖顿宫的中国宴会厅,1826 年。图片来源:Anna Jackson:The V&A Guide to Period Style,V&A Publication,2002

图 87:布赖顿宫的中国风壁画,1820－1822 年,作者为 Robert Jones,图片来源:Michael Sullivan(苏立文):The meetingof Eastern and West Art, University of California Press. Ltd. London, England,1989

图 88:布赖顿宫的走廊,1838 年。图片来源:Patric Conner:Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London,1979

图 89:布赖顿宫的仿竹陈列桌,1802 年,设计师为 Messrs Elward, Marsh, Tatham 等。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

第四章　多样化的集合体

图 90:枫丹白露宫展出的中国房间。图片来源:Fontainebleau: Visitor's Guide 2001(法国枫丹白露宫导游手册 2001 年版)

图 91:里昂中国风丝绸 I,1735 年,现藏里昂纺织历史博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art $17^{th}$and 18^{th}Centuries,The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 92:里昂中国风丝绸 II,1740－1745 年。图片来源:Alain Gruber:Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17－19. Jahrhundert,Abegg-Stifung Bern,1984

图 93:鲁昂窑的中国风陶盘,1700 年,法国,现藏巴黎装饰艺术博

物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 94：圣克卢窑的中国风作品，冷却用容器。图片来源：John Whitehead：The French Interior in the Eighteenth Century，Laurence King Publishing，Singapore，1992

图 95：樊尚窑的中国风作品，1740－1745 年。图片来源：Alain Gruber：Classicism and the Baroque in Europe，Abbeville Press，1996

图 96：路易十五风格抽屉柜，1745－1750 年，现藏法国卢浮宫博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 97：路易十五风格柴架，法国，1700－1750 年，现藏卢浮宫。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 98：宝塔宫室内，用蓝白两色的代尔夫特陶砖贴面，并绘有中国风壁画。图片来源 Oliver Impey：Chinoiserie：the Impact of 非 Oriental Styles on Western Art and Decoration，Charles Scribner's Sons，New York，1976

图 99：法国抽屉桌，可能是 Bernard II van Risen Burgh 所作，1750 年，法国私人收藏。图片来源：Hugh Honour：Chinoiserie，the Vision of Cathay，John Murray Ltd. NewYork，1973

图 100：德国抽屉桌，可能是 Bernard II van Risen Burgh 所作，1750 年，现藏慕尼黑 Residenzmuseum。图片来源：Hugh Hono-

ur: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 101:中国茶室,1754－1757年,圣苏西宫。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 102:金色剪影风格,德国迈森瓷厂的产品,1720－1725年。图片来源:John Whitehead: The French Interior in the Eighteenth Century, Laurence King Publishing, Singapore, 1992

图 103:赫罗尔特中国风作品,迈森瓷厂,上有赫罗尔特的签名,1726年。德国德累斯顿瓷器收藏机构。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 104:迈森瓷塑中国人物。图片来源:L'OBJET D'ART(法国),1998年第9期。

图 105:苏耐尔的中国风作品。苏耐尔(Martin Schnell)是达哥利的学生,此为苏耐尔制作的漆盘,1720年,毁于二战。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 106:萨克森奥古斯都二世的日本宫。图片来源 Oliver Impey: Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration, Charles Scribner's Sons, New York, 1976

图 107:奇彭代尔式家具,奇彭代尔设计的中国柜,1755年。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 108:英国的法式中国风家具,1765年,公司收藏。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 109:钱伯斯介绍的中国家具,出自钱伯斯《中国建筑、家具与服装的设计》一书。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 110:银质宾治酒碗,1688 年,作者可能是 George Garthorne。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 111:银制烛台,1665 年。这是英国早期中国风银器的实例之一,上有 W G 的标志,私人收藏。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 112:银制茶叶罐,由 Paul de Lamerie 制作,伦敦,1747 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork,1973

图 113:银制茶叶罐,英国斯坦福郡的盐釉炻器,1750 年,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆,图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork,1973

图 114:庞蒂浦漆器,英国,1760 年。图片来源:Dawn Jacobson: Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 115:伍斯特窑的作品,1765 年,现藏英国牛津 Ashmolean 博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art $17^{th}$and 18^{th}Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 116:奇彭代尔中国式椅,1750 - 1770 年,现藏美国纽约大都会艺术博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art $17^{th}$and 18th Centuries,The Vendome Press New York, Sotheby Publi-

cations, London. 1981

图 117:奇彭代尔的中国风室内,英国 Nostell Priory 某府邸的中国房间,贴着中国壁纸,可能是奇彭代尔的设计。图片来源:Oliver Impey:Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration,Charles Scribner's Sons,New York,1976

图 118:英国印花棉布,1770 年,毕芒中国风图案的风格。图片来源:Oliver Impey:Chinoiserie: the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration,Charles Scribner's Sons,New York,1976

图 119:英国的中国风镜框,木雕,镀金,作者可能是 Thomas Johnson,1758-1760 年。现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Anna Jackson:The V&A Guide to Period Style,V&A Publication,2002

图 120:萨罗普郡的一个英中式园林(水彩),作者为 Thomas Robins,1753 年。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West,Thames and Hudson Ltd. London,1979

图 121:沃里克郡的一个英中式园林(水彩),作者为 Thomas Robins,1753 年。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West,Thames and Hudson Ltd. London,1979

图 122:中国式拱桥。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 123:Cumberland 公爵的中国游船,版画,现藏温莎城堡图书馆。图片来源:Eleanor von Erdberg:Chinese Influence on European Gargen Structures,Hacker Art Books,New York,1985

图 124:代尔夫特陶砖上的中国人物,1650 年,现藏荷兰吕伐登市(Leeuwarden)"Het Princessehof"博物馆。图片来源:

Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 125:代尔夫特的帽架,蓝白釉陶制品,现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 126:18 世纪末荷兰中国风家具,两门立柜,现藏荷兰阿姆斯特丹国立博物馆(Rijksmuseum)。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 127:Clerici 窑的瓷塑人物,意大利米兰,1760 年,现藏米兰一博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 128:威尼斯中国风家具,1750 年,现藏威尼斯 Ca'Rezzonico,图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 129:Valmarana 别墅的壁画,意大利维琴察,作者为小提埃波罗(Giovanni Domenico Tiepolo) 1757 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 130:波蒂奇瓷宫内景。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 131:巴勒莫的中国宫,1799 年,设计师为 Giuseppe Patricola。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Ca-

thay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 132:瑞典“中国宫”的黄色沙龙,1763 年。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 133:俄罗斯“中国宫”的室内。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

第五章　中西合璧的吸引力

图 134:意大利的中国图案贴纸,1765 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 135:中国人物头像,一英国镜框的局部,原件现藏加拿大皇家安大略博物馆。图片来源:John E. Vollmer, E. J. Keall, E. Nagai－Berthrong:Silk road China ships;An Exhibition of East－West Trade, Toronto, Canada1983

图 136:壁毯上的中国人物,第二套壁毯“中国花园”,1742 年,布歇设计,图片来源:袁宝林主编,远小近、廖旸著:《欧洲美术——从罗可可到浪漫主义》,北京,中国人民大学出版社,2004 年。

图 137:瓷塑中国儿童,1755－1759 年,德国弗兰肯塔尔瓷厂出品,现藏德国曼海姆一博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries,The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 138:瓷塑中国家庭,也称“中国音乐家”,英国切尔西窑软瓷,1755 年,纽约私人收藏。图片来源:Hugh Honour: Chi-

noiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 139:舞会上的中国服装,由路易十四时期的宫廷设计师约翰·布朗设计,1700 年。现藏巴黎国家图书馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 140:作中国人打扮的小丑,Boquet 设计的化装舞会的中国人服饰,1754 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 141:瓷塑观音送子,德国安斯巴赫瓷厂,现藏杜塞尔多夫某博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 142:漆木布袋和尚,德国德累斯顿生产,1720 年,现藏德国纽纶堡国家博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 143:瓷塑 Pagod,白色釉陶,1720 年,现藏德国汉堡某博物馆。图片来源:Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 144:在船上宴饮的中国人,纽霍夫《出使中国记》中的插图。图片来源:Dawn Jacobson: Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 145:毕芒图案里的中国人物。图片来源:Dawn Jacobson: Chi-

noiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 146：布歇的绘画，1742 年，此为根据绘画刻印的铜版画。图片来源：Alain Gruber：Classicism and the Baroque in Europe，Abbeville Press，1996

图 147：沙皇夏宫里的中国村，水彩。图片来源：Oliver Impey：Chinoiserie：the Impact of 非 Oriental Styles on Western Art and Decoration，Charles Scribner's Sons，New York，1976

图 148：Valentin Sezenius 的中国风图案，1620 年。图片来源：Dawn Jacobson：Chinoiserie，Phaidon Press Limited. London，1993

图 149：《髹漆论丛》的建筑纹样，1688 年，原为梳妆盒漆绘图案。图片来源：Hugh Honour：Chinoiserie，the Vision of Cathay，John Murray Ltd. NewYork，1973

图 150：瓷器上的中国风景，英国 Bristol 窑厂，1700 年，现藏伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 151：柳树纹样，斯坦福郡生产的柳树纹样瓷盘，1818 年，现藏英国维多利亚与阿尔伯特博物馆。图片来源：Hugh Honour：Chinoiserie，the Vision of Cathay，John Murray Ltd. NewYork，1973

图 152：壁毯上的中国风景，德国柏林 Charles Vigne 织毯厂生产，1740－1750 年，现藏德国柏林 Charlottenburg 宫。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图 153：中国风景中的棕榈树，法国奥布松织毯厂模仿博韦织毯厂

的第二套中国皇帝系列，18世纪后期，现藏布鲁塞尔皇家艺术与历史博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图154：壁毯“采摘凤梨”，博韦织毯厂生产的第一套中国皇帝系列组画之一，18世纪早期，现藏欧塞尔Leblanc—Duvernois博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图155：园林建筑与凤梨，德国Veitshochheim一园林中的中国亭子造型。图片来源：Oliver Impey：Chinoiserie：the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration，Charles Scribner's Sons，New York，1976

图156：茶罐上的一枝梅，法国樊尚窑，1750年，现藏巴黎装饰艺术博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图157：壁纸上的牡丹，手绘丝绸壁布，法国产，1736－1740年，现藏德国克雷费尔纺织博物馆。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries，The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London. 1981

图158：壁纸上的花树人物，铜版印花加手绘的法国壁纸，18世纪，现藏巴黎装饰艺术博物馆。从壁纸的尺寸看，起初是贴在折叠屏风上的。图片来源：Madeleine Jarry：Chinoiserie：

Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 159:壁毯"皇帝出行"中的飞龙,法国博韦织毯厂第一套中国皇帝系列组画"皇帝出行"中的局部。参见图 52。

图 160:中国人与飞龙,为银制茶叶罐上的图案,荷兰生产,1700年,现藏阿姆斯特丹。Rijksmuseum,图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 161:卡尔顿宫壁炉前的龙,1790 年。最初置于伦敦卡尔顿宫"中国沙龙",后迁入布赖顿宫,现藏英国白金汉宫。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 162:圣物箱上的凤装饰,象牙质地,拜占庭,11 世纪,法国特鲁瓦市的教堂珍藏。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 163:刺绣品上的凤,西班牙或葡萄牙,1670 年。图片来源:Alain Gruber: Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17. - 19. Jahrhundert, Abegg - Stifung Bern, 1984

图 164:瓷盘上的孔雀,法国 Moustiers 釉陶作品,1770 年。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 165:瓷塑霍霍鸟,一种水鸟的瓷塑,英国鲍工厂的软瓷作品,1750 年。图片来源:John Whitehead: The French Interior in the Eighteenth Century, Laurence King Publishing,

Singapore ,1992

图 166:鸬鹚与渔舟,法国樊尚窑生产的一套四只瓷杯之一,1750年。图案来源于布歇的绘画。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 167:鸵鸟拉车,毕芒的中国风图案之一。图片来源:Heinz Edgar Kiewe: Civilisation on Loan, Alden Press, Oxford, 1973

图 168:中国人与猴子助手。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 169:接受敬拜的猴子,毕芒的中国风壁画,1760 年。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 170:瓷瓶中的象,仿中国青花瓷的釉陶长颈瓶,代尔夫特陶,1680 年。现藏荷兰阿姆斯特丹国立博物馆(Rijksmuseum)。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 171:瓷盘上的人物与昆虫,法国 Luneville 窑,1770 年,现藏塞夫勒国立瓷器博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 172:带伞盖的雕像,德国巴伐利亚 Bruhl 宫前的中国人物喷泉。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork, 1973

图 173:里昂丝绸上的举伞人物,1740 - 1750 年。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville

Press, 1996

图 174:举着旗帜的中国人,英国漆绘中国风柜子上的一幅图案。图片来源:Dawn Jacobson: Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 175:加了装饰的八宝纹,法国鲁昂窑釉陶罐,1740 年,现藏法国卢维耶市立博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 176:器物纹样,里昂产丝绸织物,1730 年。现藏巴黎 Carnavalet 博物馆。图片来源:Madeleine Jarry:Chinoiserie: Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London. 1981

图 177:日本风情画,荷兰作家 Arnoldus Montanus 著作 Geden Kwaerdige gesantschappen 中的插图,1669 年出版于阿姆斯特丹。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图 178:毕芒图案中的中国窗棂格,1759 年。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London,1979

图 179:法国蓝白漆绘抽屉柜,Mathieu Criaerd 的作品,1743 年。图片来源:John Whitehead: The French Interior in the Eighteenth Century, Laurence King Publishing, Singapore,1992

图 180:皮迪蒙特的红漆屋,意大利 18 世纪最出色的漆绘房间之一。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 181:德国迈森瓷厂的彩瓷,灵感来自日本柿右卫门彩瓷,1725－1730 年。图片来源:Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe,Abbeville Press, 1996

图 182:丝绸上的岛海式构图,里昂,1735 年。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 183:毕芒的中国杂技图案,18 世纪中期。图片来源:Heinz Edgar Kiewe: Civilisation on Loan, Alden Press, Oxford, 1973

第六章　中国风设计的衰落及其评价

图 184:法国路易十六风格的府邸,1786 年,巴黎近郊的贡比涅府邸大客厅。图片来源:约翰·派尔著、刘先觉译:《世界室内设计史》,中国建筑工业出版社,2003 年。

图 185:弗吉尼亚湖边的中国钓鱼台,Frederick Crace 的水彩画,1824 年。现藏 Cooper Union Museum of the Arts of Decoration,纽约。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 186:萨普罗郡的奥尔顿塔,1824 年,英国。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 187:中国夏屋的室内(Shugborough Park),1747 年。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay, John Murray Ltd. NewYork,1973

图 188:亚历山大的中国水彩画,1805 年。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West,Thames and Hudson Ltd. London,1979

图 189:中国展览的入口,1842 年。图片来源:Patric Conner: Oriental Architecture in the West, Thames and Hudson Ltd. London,1979

图 190:钱纳利的水彩画,1825－1852 年,现藏英国伯明翰艺术博物馆。图片来源:Hugh Honour: Chinoiserie, the Vision of Cathay,John Murray Ltd. NewYork,1973

图 191:法国装饰瓷,1840 年。多彩转移印花在陶瓷上的应用,带来了工业化生产的中国风产品。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 192:John Atkinson 的画作《夏天》,对维多利亚时期英国中产阶级室内的描写,可以看到很多工业化生产的东方器物。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London,1993

图 193:瑞士纺织品,设计灵感来自博物馆中一幅 19 世纪的织物装饰。图片来源:Dawn Jacobson:Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 194:圣·洛朗的中国风时装,1977 年春夏系列。图片来源:袁仄主编世界服装名师名牌系列,《永远的经典——优雅本色》,北京,中国纺织工业出版社,2001 年。

参考文献

一、西文专著

1. Hugh Honour：Chinoiserie：The Vision of Cathay（《中国风格——契丹的幻象》），John Murray Ltd. London，1961，NewYork，1973
2. Madeleine Jarry：Chinoiserie：Chinese Influence on European Decotative Art 17th and 18th Centuries（《中国风格——17－18世纪欧洲装饰艺术的中国影响》），The Vendome Press New York，Sotheby Publications，London，1981
3. Dawn Jacobson：Chinoiserie（《中国风格》），Phaidon Press Limited. London，1993
4. Oliver Impey：Chinoiserie：the Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration（《中国风格：东方艺术对西方艺术与装饰的影响》），Charles Scribner's Sons，New York，1976
5. Alain Gruber：Chinoiserie：Der Einfluss Chinas auf die europaische Kunst 17. －19. Jahrhundert，（《中国风格：17－19世纪欧洲纺织品上的中国影响》），Abegg－Stifung Bern，1984
6. Siren，Osvald：China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century（《中国与18世纪的欧洲园林》），Washington，Dumbarton Oak Research Library and Collection，1990
7. Eleanor von Erdberg：Chinese Influence on European Gargen Structures（《欧洲园林建筑中的中国影响》），Hacker Art Books，

New York,1985

8. Myers, Henry. A:Western Views of China and the Far - East(《西方人眼中的中国与远东》),2 vol,Hong Kong, Asian Research Service,1982 - 84
9. John E. Vollmer, E. J. Keall, E. Nagai - Berthrong: Silk road China Ships,An Exhibition of East - West Trade(《丝绸路·瓷器船——东西方贸易展》),Toronto, Canada,1983
10. Thomas H. C. Lee:China and Europe:Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries(《中国与欧洲:16 - 18 世纪的形象与相互影响》), The Chinese University Press, HongKong,1991
11. Heinz Edgar Kiewe:Civilisation on Loan(《借来的文明》),Alden Press,Oxford,1973
12. Patric Conner:Oriental Architecture in the West(《西方的东方建筑》),Thames and Hudson Ltd. London,1979
13. John Whitehead:The French Interior in the Eighteenth Century(《18 世纪的法国室内设计》),Laurence King Publishing, Singapore,1992
14. Donald F. Lach:Asia in the Eyes of Europe:Sixteeth through Eighteenth Century(《16 - 18 世纪欧洲人眼中的亚洲》),The university of Chicago Library,1991
15. Seattle Art Museum:Porcelain Stories(《瓷器的故事》),University of Washington Press,2000
16. ColinJones:Madame De Pompadour: Images of a Mistress(《蓬巴杜夫人》),National Gallery,London,Yale University Press, 2002
17. Aileen Ribeiro:Dress in Eighteenth - Century Europe 1715 - 1789(《18 世纪欧洲的服装,1715 - 1789》), Yale Unversity

Press,2002

18. Oliver Garnett:Living in Style(《在风格中生活》),The National Trust,London,2002
19. Anna Jackson:The V&A Guide to Period Style(《时代风格》),V&A Publication,2002
20. Alain Gruber:Classicism and the Baroque in Europe(《欧洲的古典主义与巴洛克风格》)Abbeville Press,1996
21. Carl LCrossman:The Decorative Arts of the China Trade:Paintings,Furnishings and Exotic Curiosities(《中国贸易中的装饰艺术:绘画、家具和工艺品》),Antique Collector's Club,2004
22. Craig Clunas:Chinese Export Art and Design(《中国外销艺术品》),Victoria and Albert Museum, London,1987
23. David S. Howard:A Tale of Three Cities(Canton, Shanghai & Hong Kong):Three Centuries of Sino－British Trade in the Decorative Arts(《三城传说:英中贸易三百年》),Sotheby's,1997
24. Patrick Conner:The China Trade1600－1860(《中国贸易 1600－1680》),The Royal Pavilion Art Gallery and Museums, Brighton,J. Paul Getty Trust,1986
25. Margaret Jourdain and R. Soame Jenyns:Chinese Export Art in the Eighteenth Century(《18 世纪中国外销艺术品》),Country Life Limited,London,1950

二、译著

1. 利玛窦、金尼阁著,何高济、王遵仲、李申译:《利玛窦中国札记》,

北京,中华书局,2001年。

2. 利奇温著:《18世纪中国与欧洲文化的接触》,北京,商务印书馆,1991年。

3. 爱德华·傅克斯著、侯焕闳译:《欧洲风化史》,沈阳,辽宁教育出版社,2000年。

4. M·苏立文著、陈瑞林译:《东西方美术的交流》,南京,江苏美术出版社,1998年。

5. 罗伯特·E勒纳、斯坦迪什·米查姆、爱德华·麦克纳尔·伯恩斯等著、王觉非等译:《西方文明史》,北京,中国青年出版社,2003年。

6. 布尔努瓦著、耿昇译:《丝绸之路》,济南,山东画报出版社,2001年。

7. 戈岱司编、耿昇译:《希腊拉丁作家远东古文献辑录》,北京,中华书局,1987年。

8. 爱德华·史密斯著、朱淳译:《世界工艺史》,浙江美术学院出版社,杭州,1993年。

9. 诺贝特·埃利亚斯著、王佩莉译:《文明的进程》(第一卷),北京,生活·读者·新知三联书店,1998年。

10. 诺贝特·埃利亚斯著、袁志英译:《文明的进程》(第二卷),北京,生活·读者·新知三联书店,1998年。

11. 雅克·布罗斯著、耿昇译:《发现中国》,济南,山东画报出版社,2002年。

12. 哈里·加纳著、叶文程、罗立华译:《东方的青花瓷器》,上海,上海人民美术出版社,1996年。

13. C·R·博克舍著、何高济译:《十六世纪中国南部行走》,北京,中华书局,2002年。

14. 赫德逊著、李申、王遵仲、张毅译:《欧洲与中国》,北京,中华书局,2004年。

15. 威廉·弗莱明著、吴江译:《艺术与思想》,上海,上海人民美术出版社,2000 年。

16. 城 一夫著、孙基亮译:《东西方纹样比较》,北京,中国纺织出版社,2002 年。

17. 罗伯特·杜歇著、司徒双、完永祥译:《风格的特征》,北京,生活·读者·新知三联书店,2003 年。

18. 约翰·派尔著、刘先觉译:《世界室内设计史》,北京,中国建筑工业出版社,2003 年。

19. 皮克·皮尔斯著、谢萌译:《圆明园影响下的英国收藏界》,《文物天地》,2005 年第 5 期。

20. 张星烺译:《马哥孛罗游记》,上海,商务印书馆,1936 年。

21. 何高济译:《海屯行纪,鄂多立克东游录,沙哈鲁遣使中国记》,北京,中华书局,2002 年。

22. 耿昇、何高济译:《柏朗嘉宾蒙古行纪,鲁布鲁克东行纪》,北京,中华书局,2002 年。

23. 澳门《文化杂志》编:《十六和十七世纪伊比利亚文学视野里的中国学观》,郑州,大象出版社,2003 年。

三、中文专著

1. 沈福伟:《中西文化交流史》,上海,上海人民出版社,1985 年。

2. 严建强:《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》,杭州,中国美术学院出版社,2002 年。

3. 陈丽华:《漆器鉴识》,桂林,广西师范大学出版社,2002 年。

4. 袁宝林主编,远小近、廖旸著:《欧洲美术——从罗可可到浪漫主义》,北京,中国人民大学出版社, 2004 年。

5. 许明龙:《欧洲世纪"中国热"》,太原,山西教育出版社,1999 年。

6. 刘晓路:《世界美术中的中国与日本美术》,南宁,广西美术出版社,2001 年。
7. 万明:《中葡早期关系史》,北京,社会科学文献出版社,2001 年。
8. 黄启臣:《明清广东商人》,广东经济出版社,广州,2001 年。
9. 张国刚等:《明清传教士与欧洲汉学》,北京,中国社会科学出版社,2001 年。
10. 黄时鉴:《东西交流论谭》,上海,上海文艺出版社,1998 年。
11. 黄时鉴:《东西交流论谭》(第二集),上海,上海文艺出版社,2001 年。
12. 中外关系史学会编:《中外关系史译丛》,上海,上海译文出版社,1984 年。
13. 中外关系史学会编:《中西初识二编》,郑州,大象出版社,2002 年。
14. 黄盛璋:《中外交通与交流史研究》,合肥,安徽教育出版社,2002 年。
15. 莫小也:《十七一十八世纪传教士与西画东渐》,杭州,中国美术学院出版社,2002 年。
16. 任继愈:《国际汉学》(第七辑),郑州,大象出版社,2002 年。
17. 朱杰勤:《中外关系史论文集》,郑州,河南人民出版社,1984 年。
18. 关涛、王玉新:《日本陶瓷史》,沈阳,辽宁画报出版社,2002 年。
19. 香港中文大学文物馆:《清代广东贡品》,故宫博物院、香港中文大学文物馆,1987 年。
20. 朱龙华:《世界艺术历程》,杭州,浙江摄影出版社,1999 年。
21. 广东省博物馆:《广彩瓷器》,北京,文物出版社,2001 年。
22. 中山大学历史系、广州博物馆:《西方人眼里的中国情调》,北京,中华书局,2001 年。
23. 香港艺术馆分馆茶具文物馆:《中国外销瓷——布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆藏品展》,香港,香港市府局,1989 年。

24. 香港大学美术博物馆:《中国外销品的风貌》,香港,香港大学美术博物馆,2003 年。
25. 李长莉:《近代中国社会文化变迁录》,杭州,浙江人民出版社,1998 年。
26. 郑工:《演进与运动:中国美术的现代化》,南宁,广西美术出版社,2002 年。
27. 吴伯娅:《康雍乾三帝与西学东渐》,北京,宗教文化出版社,2002 年。
28. 夏鼐:《瑞典所藏的中国外销瓷》,《文物》1981 年第 5 期。
29. 香港康乐及文化事务署、香港艺术馆编:《宜兴紫砂陶器》,香港,2002 年。
30. 香港艺术馆与皮博迪·克艾塞克斯博物馆编:《珠江风貌——澳门、广州及香港》,香港,1996 年。
31. 香港艺术馆编:《从北京到凡尔赛——中法美术交流》,香港,1997 年。
32. 王世襄:《髹饰录解读》,北京,文物出版社,1998 年。
33. 陈志华:《外国造园艺术》,郑州,河南科学技术出版社,2001 年。

致　谢

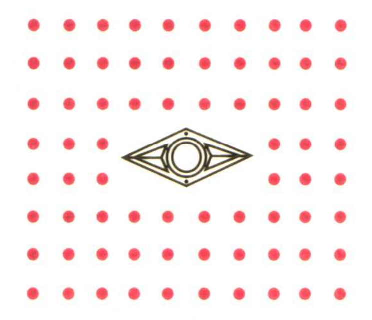
三年前的秋天我进入苏州大学艺术学院，师从艺术设计学教授诸葛铠先生研修设计史论，一年的脱产学习，两年在苏杭之间来回奔波，终于到了要提交博士学位论文的最后关头了。在本文结束之前，我想借此机会衷心感谢我的导师诸葛铠先生，他渊博的学识修养、严谨的治学风格、认真的工作态度，令我耳濡目染，的确终生受益。我也要感谢同为我的老师的张朋川教授，他的精彩授课使我学到了美术考古学方面的不少知识。其次，我还要感谢苏大艺术学院廖军、李明、缪良云等诸多师长的帮助与关心，还有同门的师弟师妹们，是他们与我共度了这几年辛苦而愉快的时光。

在写作此文的过程中，我还要感谢很多人。首先是帮助过我的各位师长，如英国伦敦大学东方学院教授韦陀先生将有关中国外销艺术品的学术资料转给我，对我帮助很大。研究中西文化交流史的苏州大学沈福伟与浙江大学严建强教授，也对我的写作在思路上有过启发。清华大学美术学院的尚刚先生在我发表相关学术论文上提供了帮助，浙江工业大学艺术学院周旭院长在我读博期间在工作上给予支持，这些我都不会忘怀；其次我也要感谢我的家人，特别是我的先生与弟弟利用在国外讲学与求学的机会，帮助我在美国、英国、法国、加拿大、香港等地的博物馆、图书馆、大学资料室与书店中查找与收集资料，没有他们的帮助，也许我无法为本论文的写作收集到足够的资料。我的长辈们与女儿的理解与支持，也是对我莫大的宽慰。

最后，要感谢我国艺术设计学界德高望重的张道一、奚传绩等诸位先生，他们为我指出了论文中的诸多不足。对这些不足之处，我心知肚明，一定会在今后的研究生涯中不断努力，希望有所改进。

对所有帮助过我、关心过我的老师、同学、家人与朋友，在此一并致以诚挚的谢意。

袁宣萍
2006年1月于杭州





ISBN 7-5010-1897-9
J·631 定价：28.00元